

إضاءات نقدية فی الأدبین العربی و الفارسی

فصلية محكمة، السنة الخامسة، العدد السابع عشر

ربيع ۱۳۹۴ ش / آذار ۲۰۱۵ م

ردمد ۴۵۷۳-۲۲۵۱



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ٣٠ ـ ٩

آليات السينما في رواية "قناديل ملك الجليل" لإبراهيم نصرالله

خليل پرويني*
شهرام دلشاد (الكاتب المسؤول)**

الملخّص

تقدمت الرواية في العصر الحديث تقدماً عظيماً، وتنوّعت أساليبها؛ فمن هذه الأساليب تداخلها والأنواع الأدبية والفنون البصرية. وقد أخذت الرواية الجديدة تقتبس من بعض الفنون أساليبَ فنيةً تساندها في عملية البناء الروائي، وتدفع بها إلى الإبداع، وتضمن لها حضورها وتطورها، فمن ذلك: استخدام أسلوب الحوار المسرحي، وتوظيف المعطيات الغنائية الشعرية، وتصوير الأحداث المدهشة والبطولات الملحمية. وأخيراً تعاملت الرواية، خاصة "الرواية الجديدة" مع الفنون البصرية ولاسيّما الفن السابع، أي السينما؛ ونجد هذا التعامل الأخير في الأفلام المقتبسة من الروايات أو في الإفادة من التقنيات السينمائية لكتابة الرواية؛ فالعلاقات الثنائية قائمة بين الرواية والسينما في عصرنا الراهن. ويعدّ ابراهيم نصرالله من الروائيين القلائل الذين جسّدوا في رواياتهم جميع الأنواع والفنون، ورواية "قناديل ملك الجليل" خير مثال على ذلك، حيث استخدم كاتبها اللغة الشعرية والمسرحية، واستفاد من اللغة الروائية، ولم يهمل توظيف التقنيات السينمائية؛ فجاءت هذه المقالة لتستعرض الآليات السينمائية الموجودة في الرواية، وذلك من خلال المنهج الوصفي –التحليلي. وقد أظهرت النتائج أن الرواية أخذت عدة تقنيات سينمائية: كتقنية عدسة الزوم، وعملية المونتاج والسرد السينمائي، وسيناريو القص، كما أنّ الكاتب سعى في استعمال أساليب روائية جديدة مقتبسة من السينما.

الكلمات الدليلية: الرواية، السينما، إبراهيم نصرالله، قناديل ملك الجليل، آليات.

*. أستاذ في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.
**. طالب مرحلة الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدبها بجامعة بوعلي سينا، همدان، إيران
sh.delshad@ymail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدي
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٢/١ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٧/١٢ش

المقدمة

إبراهيم نصرالله متميزٌ بين الروائيين فى استخدام الأساليب السردية المتنوعة، وكثيراً ما استفاد فى رواياته من التناص، ورؤية الأصوات، والطفل الرواى. فرواياته تكشف لنا عن ذروة تاريخية وملحمية، وعن وعى تام بالأمور (اصغرى، ٢٠١٠م، ١)، وعن اعتمادها على البنية البصرية. وقد أفاد نصر الله منذ بداية كتابته من فنّ السينما بصورة واسعة فى أعماله الشعرية والروائية. ويرجع استخدام هذه التقنية أوّلا إلى مرونة الفن الروائى، وثانياً إلى مشروع الرواية الجديدة، وثالثاً إلى علاقة إبراهيم نصرالله بتلك الفنون، والتى كان آخرها رواية "قناديل ملك الجليل"؛ ونظراً لبنيتها الملحمية والحربية فهى أكثر تمثيلاً فى مجال الحركات البصرية. وعلاقة هذه الرواية والفنون لم تقتصر على قسم منها، بل شملت كل هذه الفنون. وأحيانا نشاهد تزاحماً كثير للأحداث وتصويرها تصويراً سينمائياً يقرب بناء الرواية إلى الفيلم السينمائى، كما نجد أحداثاً تشتمل على جميع عناصر المسرح، وكأن الشخصيات والأحداث تُمثل على خشبة المسرح أمام الجمهور، وأحياناً نشاهد أنّ إبراهيم نصرالله يرسم بعض الرسوم لتنامى السرد والحكى. وقد جاءت هذه الدراسة لتعالج آليات سينمائية لرواية "قناديل ملك الجليل" وتبيّن مدى علاقتها بفن السينما، لأنّ مؤلفها «يعدّ كاتباً سينمائياً، وربما قد أثرت هذه الثقافة السينمائية فى أعماله الأدبية، إما الشعرية وإما الروائية.» (برهومة: ٢٠٠٩م: ٥٦-٧٧)

الأسئلة والفرضيات

هل اعتمد ابراهيم نصرالله على الآليات السينمائية فى رواية "قناديل ملك الجليل"؟

ماهو غرض الروائى فى توظيف التقنيات السينمائية؟

كيف تجلّت التقنيات السينمائية فى رواية "قناديل ملك الجليل"؟

نفترض للسؤال الأول: أن الخصائص المميزة للحداثة تظهر فى رواية "قناديل ملك الجليل"، ويتسم التعبير الروائى فى هذه الرواية بجمالات نوعية تتأتى أصولها من مرجعيات متنوعة: كثقافية، واجتماعية، وشعرية، وتشكيلية، وسينمائية؛ فهو وظّف الآليات السينمائية فى روايته هذه. وللسؤال الثانى: بما أنّ ابراهيم نصرالله تناول فى

روايته هذه الأحداث الحربية ينبغى أن تستخدم التقنيات السينمائية أكثر من ذى قبل، كما أنّ موضوع الثورات والحروبات يقتضى أن يظهر نصرالله كمخرج سينمائى ليقرّب الأحداث إلى الذهن ويثبتها . ونفترض للسوال الثالث: أنّ ابراهيم نصرالله يُعدّ من كتّاب الرواية الجديدة، ومن أهم ميزات هذه المرحلة من الرواية العربية انعدام الحدود بين الأجناس أوتداخل الأجناس والفنون، خاصة فى عالم السرد، لأنه أكثر انفتاحاً لدخول أجناس وفنون أخرى، واستفاد ابراهيم نصرالله فى رواية "قناديل ملك الجليل" من أدوات السينما، ونجده يستعير عدة تقنيات سينمائية فى تكوين السرد أو تكميله.

منهج البحث

المنهج المستخدم فى هذا البحث هو المنهج الوصفى _ التحليلى، ضمن إطار التقنيات السينمائية مستعيناً برواية "قناديل ملك الجليل" والكتب النقدية التى تتحدث عن علاقة الأدب بالسينما.

خلفية البحث

نجد دراسات غير قليلة تحدثت عن علاقة الرواية بالسينما أشهرها: كتاب "الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية"(٢٠١٢م)، ألّفه حسن لشكر؛ وهذا الكتاب دراسة تحليلية لكثير من الروايات الجديدة وعلاقتها بالفنون البصرية، وقد خصّص الكاتب فصلاً من الكتاب للسينما وصلتها بالرواية العربية الجديدة، وتحدث فيه عن أهم التقنيات السينماية كالمونتاج، وعدسة الزوم، وسناريو القص، معتمداً روايات جبرا ابراهيم جبرا، وإبراهيم أصلان، ونجيب محفوظ وإداور الخراط؛ ومنها مقالة "قراءة مقارنة بين الأدب والسينما"(١٩٨٨م)، ألفه الباحث محمود قاسم؛ ونشرت هذه المقالة فى مجلة البيان بكويت، وقد تحدث فيها الباحث عن العلاقات الثنائية بين الأدب والسينما؛ ومنها كتاب نجيب محفوظ "على الشاشة" (١٩٧٥م)، ألفه هاشم النحاس بالقاهرة؛ وكتاب "السينما والأدب"(١٩٧٩م) ، لصلاح ذهنى، وهو من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

وهناک أيضاً بعض الكتب التی تشير عن التفاعل بين السينما والرواية لدی إبراهيم نصـــرالله ومن أهمهـــا: كتاب "البنية والدلالـــة فی روايات إبراهيم نصـــرالله" (٢٠٠٥م)، للدكتور مرشـــد أحمد، وقد نشر الكتاب فی المؤسسة العربية للدراسات والنشر بالأردن، تحدث فيه الكاتب عن الإضافات السردية التی قدمتها روايات نصرالله للرواية العربية، وتناول فی تحليله المصحوب بعرض بصری شـــعريةَ العنوان ودلالاته فی النص والتحرر من أحادية الصوت واللعب بالزمان و النزوع إلی الغرائبية والتعدد الخطابی والأسلوبی واستدراج تقنيات الفنون المختلفة للنص الروائی: كالسينما، والمسرح، والشعر، والصورة الفوتوغرافية، واللوحة، ومباغتة المتلقی بعوالم فنية وإنسانية مبتكرة.

وعلی شـــاكلة مـــا ذكرناه كتاب "الكون الروائی قـــراءة فی الملحمة الروائية (الملهاة الفلسطينية)" (٢٠٠٦م)، للدكتور محمد صابر عبيد والدكتورة سوسن البياتی، وقد تمّ نشر هذا الكتاب فی المؤسسة العربية للدراسات والنشر بالأردن، وهذا الكتاب يتحدث عن الكون الروائی وجماليات التعبير، ويشـــير إلی اســـتعارة التقنيات السينمائية وتوظيفها، وتقنيات الســـرد الروائی والملحمی، ونظرة هذا الكتاب إلـــی روايات ابراهيم نصرالله نظـــرةٌ فنيةٌ تبين من خلالها جميـــع الاتجاهات الموجودة فی رواياته حتی الإشـــارة الی تداخـــل الاجنـــاس فی رواياته، ولكن النظرة الغالبة فی دراســـة رواياته تبيين العناصر والميزات الملحمية فی تلک الروايات التی كتبت تحت مشروع "الملهاة الفسطينية".

وكتاب "تداخل الفنون والأجناس فی أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية" (٢٠٠٧م)، ألفه حســـين نشـــوان، وطبـــع فی وزارة الثقافة بـــالأردن؛ هذا الكتاب يـــدرس تداخل الأجناس فی أعمال إبراهيم نصرالله عامة، وفی انشـــغالاته الشعرية والسردية والنقدية والبصريـــة، يدعم ذلـــک وعی الكاتب بطبيعة التحولات الأدبيـــة، وذهابها إلی توظيف تقنياتٍ متنوعة، حيث تعتمد القصيدة عند إبراهيم نصرالله بتقنيات الســـرد، ويســـتعير الســـرد لغـــة القصيدة، وتفيد الرواية من أدوات الســـينما. وهكذا يتحدث نشـــوان عن تداخل الأجناس فی أعمال إبراهيم نصرالله أشـــعاره ورواياته بصورة عامة الی ســـنة ٢٠٠٤م . وروايـــة "زمن الخيول البيضاء" و"قناديل ملـــک الجليل" من روايات الملهاة الفلسطينية لم تدخل تحت إطار هذه الدراسة.

التفاعل بين الرواية والسينما

نحن نجد اليوم تفاعلا متميزاً بين الرواية والسينما، فالسينما تستعين بالرواية، ولأجل هذا نجد أنّ السينما عكفت على الاقتباس من الروايات الشهيرة للأدباء المحترفين. ويُعدّ نجيب محفوظ الأكثر حظاً فى تحويل رواياته إلى الأفلام بدءا من رواية "البداية والنهاية". ومن جانب آخر أصبحت الرواية تستعير من بعض التقنيات السينمائية، إذن فالعلاقات متقابلة بينهما؛ والمهم فى دراستنا هذه العلاقة الثانية أى الإفادة من آليات السينما فى العمل الروائى. «ولقد أفادت الرواية العربية الجديدة من الفنون السمعية البصرية وبخاصة الفن السينمائى، إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردى والتخييلى وتخصيب جمالياتها الخاصة.» (الشكر، ٢٠١٢م: ١٢) ولأجل هذا عندما «نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائى أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب.» (فضل، ٢٠٠٩م: ١٨٩). إذ أصبح الأدب بدوره يستفيد من السينما ومن تقنياتها وأدواتها ويتجلى ذلك بالنسبة للرواية فى توظيف أساليب القطع والوصل والمونتاج. (الشكر، ٢٠١٢م: ١٢) وقد تداخلت أدوات الفن فيما بينها لكى ترقى إلى مستوى التعبير عن العصر المتداخل، ومن هنا تركزت أكثر عمليات التأثر والتأثير. (الدوخى، ٢٠٠٩م: ١٥) وكانت الرواية العربية بذاتها عملا أدبيا متميزاً يسهر على كتابته المبدعون، كما يحرص المتلقى على تدبر مضامينه وجماليات السرد. وبظهور السينما وسائر الفنون كالمسرح والموسيقا، أصبحت الرواية عطاء أوسع باستثمار صناع السينما من منتجين ومخرجين وممثلين فى تشخيص وتجسيد لمضامين الروايات المبدعة ليكون ناظراً ومستمعاً إلى جانب القارئ. (الشكر، ٢٠١٢م: ٧)

وبما أنّ الرواية جنساً أدبياً هجيناً يمكنها أن تستوعب فنونا مختلفة؛ فالقلم السينمائى يقتصر على اقتناص سطح الأشياء ويتنازل مكرها عن أعماقها غير مدركة، لكن الرواية عندما توظفه فهى تضم إمكاناته الحركية والبصرية دون أن تفتقد قدرات لغتها الخاصة إلا بالقدر اليسير. (فضل، ٢٠٠٩م: ١٨٩) إذن فالرواية أقدر من السينما فى سرد الأحداث والشخصيات، وبالإضافة فإنّ لها ميزاتها الخاصة بما تأخذه من الآليات

السينمائية فى سبيل تكميل سردها. فنجد فى ساحة الرواية العربية روايات غير قليلة تستلهم التقنيات السينماية. ومن الروائيين الأكثر تمثيلاً فى استخدام آليات السينما هم: ابراهيم نصرالله، وابراهيم أصلان، وصنع الله ابراهيم، ونجيب محفوظ، ويوسف السباعى، وإحسان عبدالقدوس، وطه حسين وغيرهم.

التقرير عن الرواية

رواية "قناديل ملك الجليل" هى الرواية السابعة من المشروع الروائى لإبراهيم نصرالله المسماة "بالملهاة الفلسطينية" إلى جانب و"زمن الخيول البيضاء"، و"طفل المحاة"، و"طيور الحذر"، و"زيتون الشوارع"، و"أعراس آمنة"، و"تحت شمس الضحى"، لكنها متقدمة عليها زمنياً وتاريخياً، ومتأخرة عنها طبعاً ونشراً؛ وبصدور هذه الرواية تكون الملهاة الفلسطينية قد غطت مساحة زمنية روحية ووطنية وإنسانية على مدى ٢٥٠ عاماً من تاريخ فلسطين الحديث.

تقع الرواية الجديدة فى ٥٥٥ صفحة، وجاء فى تقديم الناشرين لها: «"قناديل ملك الجليل" رواية تأسيسية، لاعلى صعيد الكتابة الروائية التى ترتحل بعيدا فى الزمن الفلسطيني فقط، وهو هنا نهايات القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر بأكمله تقريبا (١٦٨٩م- ١٧٧٥م)، بل فى بحثها الأعمق عن أسس تشكّل الهوية والذات الإنسانية فى هذه المنطقة الممتدة ما بين بحرين: بحر الجليل (طبرية)، وبحر عكا. ذروة ملحمية يرفع بها إبراهيم نصر الله مشروعه الروائى، ومشروع الملهاة الفلسطينية بشكل خاص، إلى موقع شاهق، وهو يكتب ملحمة ذلک القائد(ظاهر العُمَر الزّيدانى) الذى ثار على الحكم التركى وسعى لإقامة أول كيان سياسى وطنى قومى حديث فى فلسطين، وأول كيان قومى فى الشرق العربى. هذا القائد الفريد الذى امتدت حدود (دولته) من فلسطين إلى كثير من المناطق خارجها.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ١)

وتتناول الرواية فترة مجهولة إلى حد كبير، لكنها مهمة فى التاريخ العربى، وما قام به القائد "ظاهر العمر الزيدانى" لتأسيس دولة وطنية مستقلة فى فلسطين، تغطى فترة زمنية واسعة ممتدة من عام ١٦٨٩م، حتى عام ١٧٧٥م، وهى الفترة ذاتها التى شهدت ميلاد

ورحيل هذا القائد الذى اتصفت فترة حكمه بالعدل والتسامح ونشر الأمن، والتجاء كثير من الفئات الاجتماعية المضطهدة إلى المدن التى كانت تحت سيطرته، مثل عكا وحيفا والناصرة وطبرية وسواها، ونمو التجارة والزراعة وإقامة العلاقات الدبلوماسية مع كثير من دول العالم، وتدور أحداث الرواية فى فلسطين والأردن وسورية ولبنان ومصر واسطنبول.

دراسة وتحليل

رواية "قناديل ملك الجليل" رواية تصلح لأن تكون فيلماً سينمائياً مدهشاً، أو مسلسلاً تاريخياً رائعاً، أو كليهما. إنّ كثرة الأحداث وتوفير الصور واستخدام التكنيكات السينمائية وموضوعها التاريخى والملحمى تسببت فى تقوية البنية البصرية فى الرواية؛ فالأحداث فى هذه الرواية من الأحداث التى يسهل تبديلها إلى قصة سينمائية أو سيناريو، لأن أحداثها حوادث تصويرية متحركة، بدل أن تكون حكائية أو سرداً روائياً بحتاً، أو يترصد الروائى الأحداث فيها من الخارج ولا يترصد فى داخل الشخصية. هذه الرؤية من الخارج مهمة فى بحثنا السينمائى حول الرواية، وسنقف عندها كثيراً فى العناوين التالية.

القول هنا بأن الرواية سينمائية يعنى أن استعارة التقنيات أو التكتيكات السينمائية و استخدامها لم يتوقف عند بعضها كالمونتاج وتجاوز المشاهد وغيرها، لأننا - بشكل عام - نجد فى كل رواية بعض التقنيات السينمائية، واعتبار هذه الرواية رواية سينمائية يثبت لنا أن تلك التقنيات تكثر فى الرواية. وفيما يلى نشير إلى بعض الخصائص السينمائية فى رواية "قناديل ملك الجليل" ونقوم بتفصيلها وشرحها.

نافل القول إن هذه الرواية من الروايات الحديثة، فهى الرواية الأخيرة لابراهيم نصرالله، تجلى فيها كثير من معطيات الفنون وأنواع أخرى خاصة فن السينما. ويجدر القول بأن هذه الرواية ليست قصة سينمائية تحتوى على كل العناصر السينمائية، بل نريد أن نتحدث عن دخول بعض عناصرها وكيفية استعارة الروائى لها فى إنشاء روايته.

الصورة السينمائية

فى البداية تجدر الإشــارة بأن اســتخدام الصورة فى كل جنس أدبى معناه استخدام تقنيــة ســينمائية فى ذلک الجنــس، لأن لغة الروايــة هى الحكى والســرد لا الصورة؛ واســتخدام الصورة فيها يكون تكنيک سينمائى لأن لغة السينما هى الصورة والحركة. فالمراد بالصورة فى الســينما هى صورة متحركة تنبض بالحياة، فيها الحركة والإشــارة، وفيها اللون، والظلال، وتشــابک الحوارات، والتركيز على الإكسسوارات، والتشويق، والعودة إلى الماضى، وتداخل المشاهد وإنهائها بحرفية بالغة. (فتحى، ٢٠٠١م: ١٢٦)

إن رواية "قناديل ملک الجليل" تجرى بين السرد والصورة، تنامت فيها الصورة مثل السرد بأنواعها المختلفة الشــعرية والروائية والسينمائية والمسرحية. دخول الصورة فى الرواية قد جاء على أســاس تداخل الفن الســينمائى، لأن الرواية تقوم على أساس الســرد والحكــى، والصورة والتصوير بنية ســينمائية يجرى الحديث عنها فى الســينما ولاسيّما أنّ هناک كثير من الصور فى الرواية السينمائية تحتوى على خصائصها المذكورة آنفاً.

لكن الســرد فى هذ الرواية يتناغم مع الصــورة ولاينفصلان عن بعضهما. لننظر إلى الفقرة التالية لنرى كيف يأتى السرد و الصورة معاً:

«أشــرعَ ظاهرُ شباکَ بيتِه، فلم يســترع انتباههُ من كلِ أولئکَ الخلقِ الذين يملأونَ شــوارعَ الناصرةِ، ســوى ذلکَ الشــابِ البدوى المنهک كرضاً أو مشقة؛ الشاب الذى استدار بعينيه ما إن رأى ظاهر. وحين خطا أولى خطواتِه مبتعداً، حاولَ أن يبدو طبيعياً ما استطاع، رغم هزالِه، لكن عودته للنظر ثانية نحو بيت ظاهر فضحتهُ. تجوّل ظاهر فى ذاكرته مفتشــاً عن ذلک الوجه لم يستطع اســتحضاره. أغلق النافذة وخرج.» (ابراهيم نصرالله، ٢٠١٢م: ٢٥٦)

المراد بإتيان هذه الصورة هو أن الروائى يســرد الأحداث، لكن يضيف على السرد عناصر الصورة بشكل نستيطع أن نقول: إنّ السرد فى الرواية يجرى مع الصورة؛ وأشرنا ســابقا فى حديثنا عن علاقة الرواية بالسينما بأنّ الصورة من العناصر السينمائية. ففى هذا المقطع تنتقل حركة الكاميرا من مكان إلى آخر، تنتقل من بيت ظاهر إلى الشارع

(بـين المكانين)، ومن شـخصية ظاهر إلى بعض الناس الذين يملأون شـوارع الناصرة، مركزة على الشـاب البدوى والمنهك (بين شـخصيات)؛ وتأخـذ الكاميرا صورة عن استدارة عيني ظاهر وذلك الشاب. وريشة الروائى هنا حريصة على أخذ الصورة بدقة كاملـة؛ وتتمركز الكاميرا على ظاهر الذى أغلق النافذة وخرج. فمن الملاحظ فى هذه الصـورة تعدد الحركات بين الأمكنة والشـخصيات، فقد جـاءت هذه الصورة بلقطات مختلفة تتم بها عملية المونتاج، وظهر فيها ابراهيم نصرالله كمصوّر لتلك اللقطات.

لكن السـؤال الذى يُطرح: هل تعتبر كل صورة فى الرواية صورة سينمائية؟ تحدثنا عـن الصورة السـينمائية، وهنا نريد أن نتحدث عن تلك الصـورة أيضاً و تطبيقها مع الصورة الروائية حتى تظهـر الفروق بينهما بصورة أدق، لأنّ الصورة ،كما تخطر بالبال، ليسـت مختصة بالسـينما، ونحن فى الأنواع الأدبية نشاهد الصورة، ولا نستطيع أن نجعل جميع الصور فى الأنواع الأدبية صوراً سـينمائية، لأن هناك صوراً شـعرية أو روائية لا تلاحظ فيها عناصر الصورة السـينمائية. ونترصد الفرق بين عناصر هاتين الصورتين فى المقطعين من الرواية، تأتى إحداهما بشـكل الصورة السـردية و تأتى الأخرى بشكل الصورة السـينمائية. لأن معرفة كيفية الصورة فى الروايـة مهمٌ لدينا. لننظر إلى المقاطع التالية:

«لم يكن ظاهرُ مفتوناً بشـيءٍ مثلما كانَ مفتوناً بصيدِ البط، لكن السـاعةَ من الزمنِ يقضيها على ضفافِ طبرية، كانت كافية لغَسلِه من كلّ ما علق به من غضبٍ أو أحزانِ.» (نصرالله،٢٠١٢م: ٩٨)

«ظل القلقُ يعتصرُ بدنَ نفيسـة، حتى بعدَ عودةِ ظاهر إليها سـالماً.» (المصدر نفسه: ١٢٠)

«كانت الذراعُ الخشـبى الذى يغلقُ البابَ قد انتـزعَ من مكانِه. فتح الباب. حدّقَ فى جانـبى الطريقِ. كانت طبريةُ تنهضُ فى تلك اللحظـاتِ. من بعيد يأتى صياح ديكة وأصوات غامضـة لكلماتٍ من الصّعب فهمها. سمع حوافرَ دابة فاسـتدار، كانت امرأة تمتطى حماراً ممسكة بربطة فجل كبيرة أمامها.» (المصدر نفسه: ٦٤)

فقد جئنا بثلاثة مقاطع روائية: أولها كان سرداً، يسرد الروائى حدثاً، وثانيها صورة

روائية تبين مدى اضطراب نفيسة حين غياب ظاهر، وثالثها صورة روائية مشحونة بالعناصر السينمائية.

إن مكونات النص السردى تساهم فى تحقيق الصورة السردية. وأما الفرق الأساسى بين هاتين الصورتين (النص الثانى والثالث) فيرجع إلى بنيتهما، لأن أولهما صورة سردية، ومن أهم خصائصها هو التصوير، وهذا التصوير يمكن أن لا يهتم بالحضور الفعلى فى النص، ويكون تصويراً للأحاسيس والعواطف، أو تصويراً لنفسيات الشخصيات. وإذا نظرنا إلى الصورة السينمائية (الصورة الثالثة) فيدهشنا صوتها، وايقاعها، وحركتها، وصعودها ونزولها؛ فهى مليئة بالعناصر السينمائية: كالحركة، وتجاوز المشاهد، وتعدد الشخصيات والحركات والأمكنة؛ وكل هذه العناصر تجتمع فى آن واحد، كأنها لقطة من فيلم بوليسى من حيث البنية والشكل، وهذا يرجع إلى البنية الفعلية أو الحضور الفعلى فى الصورة الأخيرة. ويمكن أن تظهر الصور فى الرواية مصورة الحضور الفعلى، فإن كانت كذلك يطلق عليها الصورة السينمائية. ونلاحظ إذا تأملنا هذا النص أن الروائى يستخدم تقنية المونتاج المتناوب عبر هذه الصورة السينمائى لتحقيق المراوحة بين وصف البيت من الداخل والخارج من خلال أسلوب سينمائى مشحون بالحركة والإشارات الدالة.

السرد السينمائى

نخلص من هنا إلى القول: بأنّ لكلّ من السرد الروائى والسرد السينمائى مميزاته الخاصة به، حتى وإن التقيا فى الكثير منها، ذلك أن السرد الروائى باعتماده على اللغة المكتوبة وحدها، يمكنه أن يشخّص الحياة النفسية للشخصيات الروائية تشخيصاً داخلياً عميقاً، معتمدا فى ذلك على تقنية المونولوج، فى حين أن السرد السينمائى لا يستطيع فعل ذلك، وإنما يكتفى بالقبض على الصورة وهى تتشكل خارجياً، من خلال تعبيرات الشخصيات الإشارية التى تُمْنَحُ لملامحهم؛ وهو أيضا ما لا يستطيع السرد الروائى أن يقوم به مهما اعتمد فى لعبة تتابعه على التقاطع المستمر بينه وبين الوصف، هذا الوصف الذى ينجح أكثر فى تحويل الواقعى، المادى إلى متخيل، أكثر مما تستطيعه عين الكاميرا،

التى تنجذب نحو نوع من المحاكاة أكثر حرفية. (محقق، لاتا: ٤)

و مــن القضايا المطروحة فى اســتعراض رواية «قناديل ملــک الجليل» هى كيفية السرد باعتبار تداخل الأجناس، فيلاحظ فى الرواية عناصر الصورة، ويمكننا أن نطلق عليها الســرد الســينمائى، أى إذا كان الســرد تصويرياً مشــتملا على عناصر السينما نســمّيه السرد الســينمائى. والســرد الروائى كما عرفنا يقوم على اللغة المكتوبة، لكن الســرد الســينمائى يقوم على أساس التصوير؛ إن الســرد فى هذه الرواية، خاصة عند ســرد الحروب والغزوات والصراعات، يكون مشــحوناً بعناصر السرد السينمائى، لأن بنية التصوير فيها قوية ولا يتدخل الروائى فى نوازع ونفســيات أو دواخل الشخصيات وسردها، بل يرسم الشخصيات رسماً سينمائياً دقيقاً.

لننظر إلى المقطع الآتى:

«عاد ظاهرُ من جديد يتقافزُ فوقَ الســورِ، وحينَ أحسّ بأن شــتائمه لم تعد تزعج الجنود بدأ بشتم الوزير نفسه، حيثُ لم يترک كلمةً قبيحة يمكنُ أن تقالَ بحقِهِ إلا وطيرّها إليــه بأعلى صوته. بأذنِهِ سمعَ الوزيرُ تلکَ الشــتائم، الــتى كان لا بدأت تصل، فى تلک المساءاتِ، بين قذيفة وقذيفة وهجمة أخرى. كلُ من يأتى برأسِ ذلک الفتى سأعطيه ما يطلبهُ، أعلنَ الوزيرُ بسبابتِهِ القصيرةِ نحوَ السورِ.» (المصدر السابق : ٣٠)

ابراهيم نصرالله لم يقف مكان الســارد، بل وقف هو مكان صاحب الكاميرا ومصور الفيلم، يتابع الأحداث ويأخذ منها صوراً. فروايته هذه تعتمد على عناصر من الســرد السينمائى حيث يلاحظ فيها عنصر الحركة فينتقل السرد من حالة إلى حالة أخرى، ابتداء بتصوير حركات شخصية ظاهر، عودته وقفزه فوق السور والقاء الشتائم، وحركة الوزير حيث يقول وهو يشــير بســبابته القصيرة نحو السور؛ وممّا يلاحظ كذلک فى هذا المجال هو كيفية استخدام السرد. فالروائى يترصد الأحداث من الخارج (التبئير الخارجى) فى الســرد السينمائى على عكس الســرد الروائى، فنشاهد هنا وقوف إبراهيم نصرالله من بعيــد آخذا صــورة عمّا يحدث أمامه، وبيده الكاميرا متنقلاً بين مكانين (مكان ظاهر و الوزير)؛ هذا الترصد من الخارج ســبب لكى لايدخل الروائى فى دواخل الشخصيات كما يلاحظ فى الســرد الســينمائى. ونقطة أخرى فى السرد الســينمائى لهذا المقطع هو

كيفيــة الزمان، فالزمان هنا،كما فی الفيلم هو زمن الحال (اربابی، ١٣٨٧ش:٦١)، تحدث الأحــداث أمام أعيننــا كما نلاحظ ذلک فی أفعال (يتقافز، وتزعج، ويأتی، وســأعطيه، ويشــير)، وكأنّ الحدث هو بنفسه من يروی الأحداث ولانحسّ بوجود السارد. والنقطه الأخيرة فی الســرد الســينمائی هی مرافقة الصوت والإيقاع مع الســرد السينمائی، إذ يعمل إبراهيم نصرالله فی هذا النص، فيصف فيه ظاهر العمر متجاوزاً الوصف السطحی المرئی لتقريب الصورة وتخصيبها بالتجســيد عبر المؤثــرات الصوتية والحركية الكثيرة. وهذه الأصوات والحركات تصدر من شخصيات مختلفة: ظاهر، والجنود، والوزير.

وعندما نقول السرد فی رواية «قناديل ملک الجليل» يكون سينمائياً فنحن نعنی توفر عناصر ســينمائية فی سرد الأحداث: كالحركة زمانياً ومكانياً ونفسياً، وحركة الكاميراً، ورؤية الراوی، وتغيير الشــخصيات، وانتقال الكاميرا من شخصية إلی شخصية أخری. وعندما يوظّف الروائی هذه الأمور والعناصر فی ســرد روايته نتفق بسينمائية السرد فی الرواية، ونلمس التوليف السينمائی فی روايته. هذا هو ما حدث فی الرواية التی تحدثنا عنها بصورة موجزة من منظار كيفية الســرد. إذن هذه الرواية مشــحونة بعناصر السرد السيمنائی، فريشة الروائی هنا ريشة سينمائية.

سيناريو القصّ

نقصد به ذلک البناء الروائی- المشهدی الذی يعمل علی الارتفاع من نظام قارئ/ ســامع إلی نظام قارئ/مشــاهد، و ذلک من خلال اســتنفاد أكبر مــا يمكن من الثروة الدلالية الهائلة التی تحملها الصورة السينمائية نتيجة اختزالها المعقد لنظام علاماتی يكاد يكــون لا متناهياً، ورصد مكونات هذه الثروة داخل الصورة الســينمائية: من ديكور، وكادر، وإضاءة، وظل، وغير ذلک من لوازم البنية البصرية، وشد جميع عناصر التكوين هذه بمونتاج واعٍ يتعهد بنتيجة المشــهد، وهی وصول بالمتلقی إلی نظام القراءة/المشاهد. (الدوخی، ٢٠٠٩م: ٤٧)

فهــذه الرواية فی منظورها الســينمائی قريبة جداً من ســيناريو كامل «وهو عملية إعداد القصة لتصبح فيلماً، وتحويلها إلی مناظر ولقطات وتحديد التفاصيل بكل لقطة من

ديكورات، وتوقيت وغير ذلك مما تستلزمه عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد» (عشرى زائد، ٢٠٠٨م: ٢٢١)؛ لذا فهى مؤهلة ومستعدة تماماً ببساطة أن تتحول إلى فيلم سينمائى لما تكثف من مشاهد ولقطات سيمائية، فضلاً عن تجلّى ثقافة سينمائية واضحة فى إسلوبية بناء المشاهد واللقطات تسعى إلى مفاعلة السردى بالسينمائى.

وهنا عند دراسة الصور الروائية فى رواية "قناديل ملك الجليل" يمكن لنا اعتبار هذه الصور صوراً سينمائية، لأنها تقترب من بنية الصورة السينمائية من حيث حساسية التكوين السينمائى:

«لوّح أحد الرجال، وكان الشيخ إلى جانبه، براية حمراء، رآها الجنود المحاصرون، وماهى إلا لحظات حتى يتقدم السّور. حين اقترب، انطلق السهم حاملاً الرسالة، فسقط أمام الجندى تماماً، بحيث جفل حصانه. ترجل الجندى، اقتلع السهم من الأرض اليابسة، وقبل أن يعود: سمع تلك الشتيمة التى أطلقها ظاهر فأصابت الجيش والوزير معاً. فى البعيد تبادل قادة جيشه النظرات. كانت المرة الأولى التى يسمعون فيها وزيرهم يتلفظ بشتيمة كبيرة من هذا النوع. وقبل وصول الجندى إليه، كان الوزير قد أعطى إشارة القصف مرة أخرى قرأ الرسالة وكوّرها. ألقاها أرضاً. وداسها حتى تمزقت تماماً.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ٣٣)

فى هذا المشهد الروائى والمكون من الأجزاء واللقطات، نلاحظ أن البنية البصرية فيه قوية كأننا وقفنا أمام شاشة التلفاز، حيث وضوح الترسيم الفضائى فيها مبرز جداً.

المراد بالبنية البصرية هنا هو دخول عناصرها: «كتشكيل الصورة، وتوزيع الإضاءة، وتوجيه الكاميرا، وبناء الديكور، وتحديد هيئته وطراز محتواه.» (الدوخى، ٢٠٠٩م: ٤٨) وعلى أساس معرفة هذا الإطار نخطط للكشف عن حساسية التكوين وحدودها فى الصورة.

ففى اللقطة الأولى:

«لوّح أحد الرجال، وكان الشيخ إلى جانبه، براية حمراء، رآها الجنود المحاصرون، و ماهى إلى لحظات حتى يتقدم السّور.حين اقترب، انطلق السهم حاملاً الرسالة، فسقط

أمام الجندی تماماً، بحيث جفل حصانه.» (المصدر نفسه: ۲۳)

إن الحرکة هی الميزة الأساسية لهذه اللقطة، تنتقل الکاميرا من مکانٍ إلی مکان آخر؛ تتنقّل بين الشيخ ورجل من رجال الوزير(الجندی)، جاء للسلام، وفی يده راية حمراء، وتعرّج علی الجنود المحاصرين، مرکزة فی النهاية علی جندی الوزير الذی أطلق السهم وإلخ. وتأتی اللقطة الثانية بعد اللقطة الأولی، حين ترجّل الجندی من حصانه:

«ترجل الجندی، اقتلع السهم من الأرض اليابسة، وقبل أن يعود: سمع تلک الشتيمة التی أطلقها ظاهر فأصابت الجيش والوزير معاً.» (المصدرنفسه: ٢٤)

کما نلاحظ فالمشهد يدور حول ذلک الجندی. وفی اللقطة الأخيرة تنتقل الکاميرا إلی الوزير؛ فنری الکاميرا وإدارة حرکاتها متوزعة بين ثلاثة أمکنة، حيث يکون ظاهر، وشيخ الحسين خلف السور، والجندی حاملاً رسالة براية حمراء فوق السور أو أطرافها، وأمام ظاهر وشيخ الحسين يکون الوزير وجنوده. کانت حرکة الکاميرا فی هذه المشهد حرکة الزوم، ففی هذه اللقطة لاتتحرک الکاميرا علی الإطلاق، وان کانت الصورة الناتجة تشبه تماماً حرکة الکاميرا إلی الأمام أو الخلف، وتتم هذه اللقطة بواسطة عدسة الزوم، وهی عدسة تسمح بتعدد البعد البؤری بسرعة أثناء التصوير دون توقف أو قطع. وهی حرکة عمودية رأسية للکاميرا.

الممثلون فی هذا المشهد کثيرون، منهم: "ظاهر"، و"الشيخ حسين"، و"الوزير" وجندی الوزير، وشاحنات من الجنود؛ فدخول هؤلاء الممثلين فی مشهد قصير دلالة أخری علی سينمائية الصورة الروائية لأن الکاميرا تستطيع أن تأخذ اللقطة فی مدة قليلة لمشاهد مليئة بالصور والحرکات والشخصيات.

وأما بالنسبة للديکور وهيئته وطراز محتواه، فيمکن القول أن هذا المشهد يتکون من أجزاء تظهر فی مساحة المشهد، هذه الأجزاء التی يکون فيها تمثيل الممثلين موافقا لحرکة الکاميرا وتشکل الفضاء الذی تأخذه الکاميرا، ويحتوی هذا الفضاء علی حرکات الصورة السينمائية التی يؤدی سردها إلی ما يطلق عليها التمثيل السردی. وهکذا يبدأ تتابع الصور واللقطات أمام عين القارئ وکأنه يشاهد فيلما سينمائيا بالفعل.

وفی بعض الفصول و المقاطع تبدو مشاهد سينمائية متلاحقة بشکل متماسک، عبر

حبكيــة خاصــة؛ فهناك صور، وكأنّها فيلــم كامل، له بداية، وعقــدة، وذروة، ونهاية. وتتبين هذه المراحل بكلّ وضوح فى فصل "الثانى"، كما أنّنا نلاحظ فيها ميزات الصورة الســينمائية: كالحركة، وتغيير الشــخصيات، والمكان، والزمان، وتوجيه الكاميرا وإلى ذلك.

وفى الصــورة الأولــى تظهر نجمة فى البعيــد، فهى فى انتظار ظاهــر وزوجته؛ وهذه الصورة هى بداية المسلسل أو الفيلم:

«أمضت نجمة النهار فى علّيتها، تراقب الشمال، متوقعة أن ترى تلك الغيمة المباركة من الغبار التى تعلن عن وصول ظاهر وعروســه، لم يكن يريد بصورة مفاجئة، أرســل خــبراً مع رئيس القافلة، قبل ذلك بثلاثة أســابيع ولأن وصــول القافلة محدداً تماماً فى يــوم الخميس، فأى تأخير فى وصولها يعنى أن عليهم الخروج لتفقدها والاطمئنان على أحوالها.» (المصدر نفسه: ١٢٨)

تأخذ الكاميرا هذه الصورة بصورة رأسية ثابتة. والصورة هنا تجرى مع السرد وليس كلها صوراً ســينمائيةً بحتة، فعلى ســبيل المثال، يبدأ الفيلم بدخول الكاميرا فى المكان الذى جلســت فيها نجمــة، وحرص الروائى أن يقول إنها جالســة فى الأعلى كى ترى القافلــة من بعيد، ويبدأ الروائى بالتقاط هذه الصورة بصورة جيدة، ثم يبدأ بالســرد مع الدخول فى ذاكرة نجمة، لأنه يقول لنا إنها متوقعة وصول ظاهر وعروســه. والدخول فى دواخل الشــخصيات يخرج الصورة إلى الســرد، لأنها تفقد أهمّ ميزة الصورة المجسمة. وهكذا فى بقية النصوص يجرى السرد مع الصورة. ويبدأ مشهد آخر بإغارة قوّة من البدو على قافلة نفيســة التى تنتظرها نجمة؛ يبدأ المشــهد بالســرد، ثم تدخل الكاميرا وتأخذ الصورة بكل حركاتها وانفعالاتها بصورة دقيقة ورأسية ثابتة:

«تأخــرت القافلة، ففى موقع بين العابســة والناعمة، أغــارت عليهم قوّة من البدو يتجاوز عددها ستين فارساً، كانت القافلة تسير فى أرض فسيحة يسارها مقلع حجارة قديم، وعلى يمينها سلاسل حجرية لكرم زيتون كبيرة، حين انقضّ المهاجمون عليها فجأة، لكن الهجوم مباغتٌ، اســتطاع المهاجمون شــق القافلة إلى نصفين. لم يكن المســافرون بحاجة لأن يدعوهم أحد للدخول فى القتال، لأن كل شخص فى موقف كهذا، يدافع عن

نفسه وماله و عياله.» (المصدر نفسه: ١٢٩)

هذا المشــهد الثانی من الفيلم، يشــكل عقدة الفيلم، ونحن نرى كيف دخل الفيلم من حالة الأمن فی البداية إلی حالة العقدة والنزاع. وكثيراً نرى الأفلام تبدأ بحالة السكون، وتدخــل بعدها فی الأزمة. وربما يخطر علی البــال أن هذه البداية والعقدة كذلک توجد فی الرواية، فماهو الفرق؟ نقول: إنّ الحبكة فی الرواية تأتی بصورة السرد لكن هنا تأتی بشكل الصورة والتجسيم. والسرد والصورة هما ميزتان أساسيتان يختص كل من الرواية والســينما بإحداهما. والنقطة الأخرى هنــا أننا نريد أن نلقی الضوء علی تنوع الصور السينمائية فی الرواية، لأنها تأتی تارة بصورة مفردة وتارة تأتی بصورة متلاحقة ومتتابعة تشكل فيلماً كاملاً بكل مراحله.

ومن العناصر الأخرى تحديد المكان وتحديد الشخصيات، ويؤكد الروائی أن الإغارة قد تمت من قبل ســتين فارس، لاأكثر من ذلک ولا أقل. إن تعيين الشخصيات كان أكثر أهمية فی الأفلام. وبما أن عنصر المكان مهم جداً، يذكر الروائی المكان الذی تســير فيه القافلة، فهو موقع بين العابسة والناعمة و كانت فی السهل:

«أرض فسيحة يسارها مقلع حجارة قديم، وعلی يمينها سلاسل حجرية لكرم زيتون كبيرة.» (المصدر نفسه: ١٢٩)

وهذا التحديد للمكان يســاعد علی تجســيم الصورة عند القارئ، ولتكون الصورة أكثر وضوحا يقوم الروائیّ بتبيين كيفية الهجوم، فيأتی بمثل: فجأةً، وكان الهجوم مباغتٌ، وشــق المهاجمون القافلة الــی نصفين، وهكذا فی بيان حالة المســافرين آنذاک وهم فی اضطرابٍ وكلهم يدافعون عن أنفســهم وماهم وعياهم؛ وكأن إبراهيم نصرالله قام بدرو مصور الفيلم بدل الســارد، ويلتقط كل ما وقــع فی القافلة بجزئياتها وحالاتها المختلفة، هذه هی وظيفة الكاميرا فی أخذ الأشياء بدقة.

وأما فی المشهد الثالث من الفيلم، يصل الحدث إلی ذروته وهو فی مسيرة حل العقدة، حينما يأتی ظاهر ويدافع عن المسافرين ويهجم علی المهاجمين:

«نظــر ظاهر فوجد القافلة متشــبكا مع ثلاثة من المهاجمين. كان يدور حول نفســه كزوبعة، بحيث لن يصدّق من يراه أن ذلک الشخص عجوزٌ علی مشارف السبعين، أغار

ظاهر شاهراً بسيف أبيه وحين يراهم أحدهم مقبلاً، اندفع نحوه بجنون.جعلته ضربةً قويةً بصفحة سيفه لا بحدّه، لكن الضربة كان كافية لأن تطيح بالمهاجم من فوق جواده. تركه ظاهر وتوجّه نحو المهاجم الآخر، كان بمستطاع ظاهر بسهولة أن يستدير ويصفعه بطرف السيف بقوة على عنقه، جاءت الضربة قوية بحيث حملته في الهواء ليحلّق طويلاً قبل أن يسقط فاقداً الوعي على الأرض. لم يتحرك، لكن ظاهر كان مطمئناً إلى أنه قُتا فإن سقوطه هو السبب و الخ.» (المصدر نفسه: ١٣٠)

هذا المشهد جاء بشكل نزاع بين ظاهر والمهاجمين، ويشكل ذروة الفيلم. والميزات التي ذكرنا في المشاهد السابقة، تساعد على سينمائية هذه الصورة الروائية، وأهمّها الدقة وتجسيم المشهد. وقد حمل المشهدُ في طياته رسماً دقيقاً في غاية الإتقان عن ما حدث في تلك المعركة وكيفية الهجوم، كما رسم البؤرة التي تنطلق منها العدسة في تصوير هذا المشهد حيث تلتقطه دوماً من مسافة بعيدة، وذلك بدخول الكاميرا– كالمشاهد السابقة– من فوق المعركة. والراوئي لم يصوّر الأثر النفسي لهذا القتال الذي يتركه عادة هذا المشهد في نفسية ظاهر أو المهاجمين. ولقد أشرنا في ما سبق أن اعتماد الروائي على مشاهد سينمائية في أثناء الحدث الروائي إنما يكون من رؤية خارجية تترصد الأحداث من الخارج فقط، أما الانفعالات والمشاعر والعواطف فلا علاقة لها بالصورة السينمائية، ولا تدخل ضمن هذا المستوى التقني للشريط السينمائي.

وفي المشهد الأخير الذي يشكل نهاية الفيلم، أصبح الحدث هادئاً، وقام الروائي بسرد الأحداث، لا بتصويرها، لكن يجري السرد مع الصورة في بعض الأحيان:

«لم يظفر المهاجمون سوى بناقتين وثلاثة بغال. طلب رئيس القافلة من ظاهر أن يتوقف عن مطاردتهم، لكن ظاهر لم يكن مستعداً لأن يسمعه.» و«نظر رئيس القافلة خلفه، فرأى مشهد قافلته كما يتمنى أن يراها رئيس قافلة. كانت مشتتة، بدت الفوضى رهيبة، كما لو أنه هزم. في حين يعمل رجاله والمسافرون معه ما استطاعوا للسيطرة على الحيوانات التي هاجت، وتناثر الكثير مما تحمله على مساحة شاسعة من الأرض.» (المصدر نفسه: ١٣١)

ويلاحظ في هذا المقطع أنّه كيف ينتهي الحدث، كما ينتهي الفيلم، مع دفقة شعورية

خاصة، وأنّ أسـلوبية الحدث والشـخصية وتحديد المكان وتشييد سائر العناصر بشكل السرد السينمائى، تنهض جميعاً على وعى سينمائى بحساسية وتكوين درامية عالية تنقل الفعل الروائى إلى مستوى إبداعى خاص، ويقوم هذا المستوى فى درجة علاقته بالفضاء والتلقى على شـكل شـفاف من المزاوجة بين الوقائعى - التاريخى و الخيالى- المفلمن سينمائياً.

الزمان والمكان

إن الزمـن السـينمائى قد كان فى بدايته هو الزمـن الدياكرونى الذى يحاول التقاط الزمن الواقعى للتسلسـل الحدثى للقصة؛ ولكنه سـرعان ما تخلى عن ذلک، عن طريق اللعـب، من خلال المونتاج المولد للحركية الصورية المشـكلة لـه، خالقا بذلک إيقاعا خاصـا به، والـذى ليس هو بالتالى إيقـاع الحركة وحدها وإنما إيقـاع لصور الحركة. فالمونتـاج يوحد وينظم السـيرورة الزمنية عن طريق تقديم اللقطات السـينمائية وفق مـا تحمله من دلالـة، تجعل الواحدة منها تلى الأخرى، أو عن طريق التلاعب فى عملية الترتيب (محقق، لاتا: ١٠). والمكان فى السـينما قد يتسـم بتحديد «لأن المكان والمشهد البصرى يقيدان المعنى، ينصان عليه ويوحدانه.» (فضل، ٢٠٠٩م: ١٩٤)

فرواية "قناديل ملک الجليل" كثيراً ما تأخذ ميزة الزمن والمكان السـينمائى، وهذا يرجع إلى حاسة إبراهيم نصرالله السينمائية، حيث لا يترک المكان بالغموض، بل يعطيه دفقة سينمائية، وخير مثال على ذلک الفقرة التالية:

«كان الجنود يملأون السهل، الخيول تجرى والفرسان يناورون الشمس تنحدر وراء غيمة كثيفة، لكن كل ذلک معبأ بالصمت.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ٢١٨)

هذا المشـهد البصرى، يسـاهم فى إيجاد تحديد المكان كما لا يغفل مؤشرات الزمن والإضـاءة والإيقاع؛ فالوقت نهار، وضوء الشـمس ضوء شـاحب، يظهـر وراء غيمة مزدحمة، والمكان فى السهل يحتوى على الجنود والفرسان. وإيقاعاً نشاهد صمتاً منتشراً فى ذلک السهل. ولانستطيع أن نتصور تحديداً أدق من هذا المشهد كسيناريو كامل يحمل عنصرَى الزمان والمكان.

حركية المنظور

تتميز لغة السينما بمرونتها الشديدة فى استخدام قرب المنظور وبعده من لقطة أخرى، فالسينما تقدم أحياناً آلاف البشر فى منظر واحد، ويمكن لها أن تقترب حتى تتركز على تفصيل صغير فى وجه طفل (فضل، ٢٠٠٩: ١٩٧). وهذا يرجع إلى تقنية حركية المنظور فى السينما، «بينما نجد الرواية هى الفن الوحيد الذى يكاد يضارع السينما فى ذلک.» (المصدر نفسه، ١٩٨) وكما يظهر فالرواية تستخدم آليات السينما فى تطور السرد، وفى هذا الصدد «لجأ الروائيون إلى استعارة بعض التقنيات السينمائية :كالمونتاج، واللقطات المكبرة والمصغرة والمتوسطة، والانتقال السريع من مشهد إلى آخر.» (الشكر، ٢٠١٢م: ٩)

ولقد عرفنا أن حركية المنظور وظيفة الكاميرا وليست وظيفة اللغة السردية، ولكن قد يستعير نصرالله هذه الوظيفة من الكاميرا ويوظّفها فى روايته. وإذا نظرنا إلى المشهد التالى نشعر بحركية المنظور بوضوح:

«كان الجنود يملأون السهل، الخيول تجرى، والفرسان يناورون الشمس تنحدر وراء غيمة كثيفة، لكن كل ذلک معبأ بالصمت كما لو أن أحمد الدنكزلى الذى كم فتنه مثل هذا المشهد، لم يعد يرى سوى لوحة مرسومة بإتقان، رآها ذات يوم و نسى أين رآها. كان المشهد مساحة واسعة من ذكرى قديمة ولا أكثر.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ٢١٨)

وكما يلاحظ فالمشهد يتسم بخاصية القرب والبعد، وأما البعد فيكون حينما تلتقط الكاميرا صورة ذلک الجنود والفرسان فى سهل واسع، ثم لا تلبث الكامير أن تقترب وتلتقط صورة الدنكزلى مركّزة على وجهه وأفعاله. كما أنّهالم تهمل أن تلتقط صورة ضوء الشمس الضعيف الذى يضيء وراء غيمة كثيفة. وكذلک نرى الروائىّ يستخدم عدسة الزوم فى عملية القرب والبعد؛ ونشاهد حركية المنظور فى دائرة وسيعة للشخصيات، كما يحتوى المشهد على مئات الشخصيات من الجنود والفرسان وتوسيع دائرة الشخوص يكون من وظائف الكاميرا. وحركة الكاميرا هنا حركة فوقية رأسية، تقدّم المشهد من الأعلى وكأننا جلسنا أمام الشاشة ورأيناه فى نظرة واحدة.

وقد كان ابراهيم نصرالله حاضراً بحرارة وتدفق فى مشاهده الروائية جميعها، بفردانيته

وخصوصيته التي تميزه عن غيره من الروائيين، إذ أدخل الشخصية الواعية لما يدور حولها في وعي الماضي بوسائط متعددة، ليتداخل الماضي والحاضر وليشكلا نسيجاً واحداً هو بنية الشـخصية القصصية عبر اللقطات السـينمائية. وقد عمد في مروياته إلى أساليب القص السـردي المتنوعة مسـتفيداً من خبراته في رصد الفصول السـينمائية وما تعتمد عملية المونتاج من قطع ووصل بين أطراف الفصول وبدايات الفصول وخواتمها. (عبيد، البياتي؛ ٢٠٠٧م: ٦٠) إذن فرواية "قناديل ملك الجليل" بما تمتلك من عناصر سينمائية كثيرة، أفضل رواية يمكن تبديلها إلى سـيناريو، فهي سـهلة المنال لكاتب السـيناريو، وخاصـة أنّ الحدث فيها حدثاً مسـرحياً بدل أن يكون سـردياً أوحكائياً. وموضوعها تاريخيا ملحمياً بدل أن يكون نفسانياً.

النتيجة

وفي إطار ما تمّ ذكره توصلت الدراسة إلى النتائج و الآراء التالية:

تعتبر السـينما من الفنون البصَرية التي تداخلت عناصرها بالرواية، وبما أنّ إبراهيم نصرالله يُعَدّ كاتباً سينمائياً فقد استخدم عمداً تقنيات سينمائية، فرواية "قناديل ملك الجليل" من حيث الأحداث المدهشـة قريبة إلى فيلم سينمائي مدهش. فهي كسيناريو كامل أو مسلسل تاريخي نتج في بعض الأحيان عن مقاطع روائية تشكلت على أساس لقطات تمّ تحويلها إلى عملية المونتاج. وإنّ أهم التقنيات السـينمائية المسـتخدمة لدى نصرالله هي عملية المونتاج في الرواية التي تُصنع عبر لقطات رتّبها الروائي وصنع منها مشاهد سينمائية؛ كما أنّ تجاوز المشاهد في الرواية قد يقرب البناء الروائي إلى السينما. ومن التقنيّات السـينمائية المسـتخدمة هي توظيف عدسـة الزوم عند الروائي، وكثيراً ما نرى الروائي أو السـارد يقف في مكان ويشـرح الأحداث عن طريق عدسة الزوم. ومن ذلك أيضا عنصر الحركة الذي اسـتخدمه الروائي وشحن الصورة السينمائية بها وبالإضاءة. وكثرة الحركات والصور تجعلك تلاحظ في الرواية السرد السينمائي.

إنّ الصورة من العناصر المهمة في تشـكيل رواية "قناديل ملك الجليل"، استخدمها إبراهيم نصرالله بطرائق شـتى: الشعرية، والسـردية، والمسرحية، والسينمائة، والرسمية.

فمن هذه الصور، الصورة السـينمائية وها دور مهـمّ فى الرواية لكثرة وصف المعارك والحـروب والقتـال، ومن هذه الأوصاف الحركيـة يتبيّن أنّ الميزة الأساسـية للصورة السـينمائية هى الحركة. وهذه الصور جاءت بأشـكال مختلفة: فتارة ظهرت على شكل لقطة واحدة، وتارة بصورة لقطات شـكّلت المونتاج، وتارة أخرى بدت بصور متلاحقة كوّنت مسلسلاً من الفيلم.

إن الصـورة تجـرى دائماً مع السـرد وأدّت إلى تداخل الرواية بالفن السـابع أى السينما. وقد جرت رواية "قناديل ملك الجليل" بين السرد والصورة، أو بين فنين: الفنّ الأدبى والفن البصَرى.

المصادر والمراجع

اربابى، بهداد. (١٣٨٧ش). مجموعه مقالات هم انديشـى سـينما و ادبيات. تهران: فرهنگسـتان هنر جمهورى اسلامى ايران.

اسود، فاضل. (١٩٩٧م). السرد السينمائى. القاهرة: الهيئة لعامة للكتاب.

اصغرى، جواد. (١٣٨٩ش). «الاساليب السردية لدى ابراهيم نصرالله؛ رائد الجيل الجديد فى الرواية الفلسطينية». مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها. العدد١٦. صص: ٥١– ٧٢.

برهومه، موسى. (٢٠٠٥م). «كتابة الحكاية الفلسطينية». مجلة نزوى، العدد ٤٠. صص ٤١– ٥٦

دراج، فيصل. (لا تا). نظرية الرواية والرواية العربية. بيروت: الدار البيضاء.

الدوخى، حمد محمود. (٢٠٠٩م). المونتاج الشعرى فى القصيدة العربية المعاصرة. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

الرياحى، كمال. (٢٠٠٤ م). حركة السرد الروائى ومناخاته. تونس: دار أمية.

صلاح فضل. (١٩٩٢م). اساليب السرد فى الرواية العربية. ط١. الكويت: دار سعاد الصباح.

عبيـد، محمد صابر، البياتى، سوسـن. (٢٠٠٧م). الكـون الروائى قراءة فى الملحمـة الروائية الملهاة الفلسطينية لابراهيم نصرالله. بيروت: الموسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت

عشرى زائد. (٢٠٠٨م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. الكويت: مكتبة دارالعربية.

فتحـى، عبدالحافظ. (٢٠٠١م). حكمة العجائز وقهر المـوت فى أصوات الليل، مجلة البيان (الكويت)، عدد ٣٧١.

لشكر، حسن. (٢٠١٢م). الرواية العربية والفنون السمعية البصرية. الرياض: كتاب المجلة العربية.

لشكر، حسن. (٢٠١٠م). أنساق التخييل الذاتى والمذكرات والسيرة الذاتية فى الرواية العربية الجديدة. القنيطرة: المطبعة السريعة.

نصرالله، ابراهيم. (۲۰۱۲م). قناديل ملک الجليل. أردن: الدار العربية للناشرون.

محقق، نورالدين. (لاتا). «تقنية الكتابة بين الرواية والسينما» (..aljabriabed.net/n73_04mohakik
((2).htm

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ٤٩ ـ ٣١

التوظيف السياسى والاجتماعى للفكاهة فى العصر المملوكى (دراسة وتحليل)

جهانگير أميرى (الكاتب المسؤول)*
مرضيه محمدى**
فاروق نعمتى***

الملخّص

ليس الأدب الفكاهى حكراً على العصر المملوكى، إذ إنّه لايكاد يخلو عصرٌ من هذا الغرض الشعرى، ولكنّ الفكاهة فى تلك الفترة بالذات لقيت رواجاً لم يسبق له نظيرٌ حتى أصبحت سمةً بارزةً من سمات العصر. ثم أنها خرجت فى ذلك العصر من إطارها الضيّق ودَخلت فى معتَرک الحياة واحتكّت بالواقعِ الذى عاشه المجتمع المملوكى. ومن هذا المنطلق أخذت الفكاهة فى تلك الآونة طابعاً شعبياً يعكس ما عاناه الشعب من آلام ومحنٍ مصوّراً الظروف المعيشية القاسية التى خيّمت على المجتمع المملوكى. عُنِىَ شعراء الفَكاهةِ فى العصر المملوكى بالقضايا السياسيّة والاجتماعية عنايةً بالغة حيث كانوا يسعون من وراءها إلى إصلاح السياسات الظالمة وتقويم المسارات الخاطئة وتحسين أوضاع المجتمع. ومن أبرز المضامين التى يحويها الشعر الفكاهى فى العصر المملوكى هى ظلم الحكام وفساد القضاة وتدنّى الأخلاق العامة والفقر المدقع الذى يعيشه الشعب وأوضاع المجتمع المتردية والمصائب والأوبئة وما إلى ذلک من المظاهر الاجتماعية العصيبة. أمّا هذا البحث فإنّه يرمى إلى دراسة مضمونية للشعر الفكاهى فى العصر المملوكى وإلقاء الضوء على ما يجرى فى ساحات المجتمع المملوكى من قضايا سياسيّة واجتماعيّة. ومن أهمّ النتائج التى توصّلنا إليها من خلال البحث هو: أنّ للفكاهة فى ذلک العصر مكانة فريدة لا تُضاهى، ووظيفة اجتماعيّة وسياسيّة هامّة قامت بتأديتها فى أحسن وجهٍ ممكن. والمنهج الذى اعتمدناه فى هذا البحث هو المنهج الوصفى -التحليلى الذى يتمّ التعويل عليه فى الموضوعات الأدبية.

الكلمات الدليلية: الشعر الفكاهى، العصر المملوكى، الحياة السياسية، الحياة الاجتماعية، الفقر، فساد الحكّام، الانهيار الخُلُقى.

*. أستاذ مشارک بجامعة رازى، كرمانشاه، إيران. gaamiri686@jmail.com
**. طالبة مرحلة الماجستير فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازى، كرمانشاه، إيران.
***. أستاذ مساعد بجامعة پيام نور، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٦/١١ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/١٢/٧ش

المقدمة

ممّا لا غبار عليه أنّ للشعر فی الأدوار الماضية وظيفة أشبه ما يكون بالوظيفة التی تمارسها وسائل الإعلام فی العصور الراهنة، إلّا أنّ الشعر فی العصور السابقة كان عالقاً فی كثير من الأحيان داخل جدران القصور المزخرفة لا يمثّل سوى حياة الملوک والأمراء وغيرهم من أهل البذخ والترف. (سليم، ۱۳۷۷ق: ۱۰۳) فلم يكن للشعر حينئذٍ علاقة وطيدة بحياة العامة وما يجری فی ساحه المجتمع أو داخل بيوت الفقراء والمعوزين، ربّما لم نبالغ إذا قلنا بإنّ الشعر فی الأعصار المنصرمة كان فی أغلبه وسيلة للتسلية والمتعة. (شوكينگ، ۱۳۷۳ش: ۹۵) فلايعتبر الشعر فی العصور الماضية مصدراً صالحاً لمطالعة الأوضاع الاجتماعية والسياسية إذ قلّما نجدُ شعراً فی تلک الآونة يحمل فی طيّاته ما يمسّ واقع حياة الشعوب ومعاناتها، وإذا كان ثمّة شعرٌ يعكس جوانب من حياة العامة فإنّه نادرٌ جداً لايسمن ولا يغنی من جوعٍ شيئاً. (بكری، ۱۹۸۰م: ۷۱) أمّا الشعر فی العصر المملوكی ظهر بمظهر جديد ودخل فی طَور حديث لم يعهده الشعر العربی فی الأعصار السابقة، حيث غادر الشعر فی هذا العصر، القصور الفخمة وتغلغل فی بيئة جديدة يعيشها أبناء الشعب بآلامهم وآمالهم شأنَ طائر سجين يهرب من قفصه الذهبی وينطلق فی أجواء السّماء الرّحبة مرفرفاً بجناحيه محلّقاً فی الآفاق المترامية. (موسی باشا، ۱٤۰۹ق: ۵۵)

فالحرية التی حظی بها الشعر فی ذلک العصر رشّحته ليكون مصدراً خصباً لدراسة الأوضاع العامّة فی العصر المملوكی. (بكری، ۱۳۸۳: ٦٤) اكتسب الشعر المملوكی فی ضوء الظروف الجديدة صبغة شعبية حيث إنّه توغّل فی أعماق حياة الشعب واحتکّ بأحداث المجتمع المملوكی راصداً آلام الناس وطموحاتهم عاكساً مجريات العصر وأحداثه. (أميری ونعمتی، ۱۳۹۱ش: ۲٦) وللفكاهة فی هذا العصر مكانةٌ رفيعة وشأن سامٍ. رسمَ شاعر الفكاهة فی ذلک العصرِ لنفسه فضلاً عن الترويح عن النفس والمتعة غاياتٍ سياسية واجتماعية مستخدماً الأدب الساخر كآلية استمدّها للوصول إلی أهدافه المرجوّة.

وكان فی اختيار الشاعر المملوكی الفكاهة أكبر دليل علی ذكاءه المتوقّد؛ ذلک لأنّ

الفكاهــة تتميّز عن غيرها من الفنون بكونهــا تمتلك أكبر طاقة فنيّة ودلاليّة لتصوير ما يعانيه الشعب من حياة البؤس والشقاء. (يوسف، ٢٠٠٣م: ٣٣) ممّا يسترعى الانتباه أنّ شعراء الســخريّة فى ذلک العصر مزجوا بين المتعة والعتاب، وأبدعوا فناً يفتقد إلى حدّ كبير، لذعة العتاب ووجع الشكوى ويتمتّع فى الوقت ذاته بحلاوة الفكاهة ورقّتها وظرفها ممّــا جعل الناس يرحّبون به ويعيرونه بالــغ اهتمامهم. (أميرى ونعمتى، ١٣٩١ش: ٢٧) لقد تفطّن الشاعر المتفكّه أنّه إذا وجّه اللّوم والنقد بأسلوب يتّسم بخفّة الفكاهة ومُتعتها يأمن إذاً العقاب ويسلم من الأخطار التى تهدّد حياته بالخطر، فكثُرت الفكاهة وراجت رواجاً منقطعاً عن النظير. (موســى باشا، ١٤٠٩ق: ٧٧) وممّا زاد فى انتشاره أنّ الشعب المملوكى بمن فيه الشعراء يواجه أقسى ظروف الحياة وأتعسها من المجاعات والحروب والأوبئــة والضرائــب التى أثقلتْ كاهلــه وجعلته فى حالة يُرثى لهــا. فقد جفّت قريحة الشعراء وانحطّت مواهبهم الشعريّة نتيجة الكوارث المحدقة بهم فأعجبوا بالسخريّة التى لا تتطلّــب منهم المزيد من الجهــد والموهبة والتضحية، حيث تجعلهم بمعزل عن الأخطار والتحديّــات. إذاً كرّســوا طاقاتهم الأدبية فى الفكاهة وصبّوا مجهودهم الشــعرى فيها. (العبادى، ١٩٨٦م: ٤٨)

وأمّا الأسئلة التى يدور حولها هذا البحث هى كالتالى:

١- ما هى الميزات التى يتميّز بها الشعر الفكاهى فى العصر المملوكى؟

٢- كيف كانت مكانته فى ذلک العصر؟

٣- ما هو الدور الذى قام به فى العصر ذاته؟

٤- ما هى أبرز القضايا التى تناولها هذا الفنّ الشعرى فى تلک الفترة بالذات؟

٥- ما هى أبرز المضامين الواردة فى هذا الشعر فى الحقبة نفسها؟

مهما يكن من أمر فإنّ البحثَ يريد دراســة تحليليّة على الصعيد المضمونى للشــعر الفكاهى فى العصر المملوكى الذى راج فيه هذا اللون من الشعر رواجاً كبيراً. وذلک فى ظلّ الفرضية التى تقوم على القول بأنّ الفكاهة فى ذلک العصر دخلت فى معترک الحياة واحتكّــت بالواقع المعاش للمجتمع آخذة على عاتقها التصوير الدقيق للأوضاع العامة بشىءٍ من النقد اللاذع وبأسلوبٍ يشوبه العتاب والشّكوى.

خلفية البحث

لم يتم لحدّ الان بحثٌ يقوم بدراسة الأدبِ الفكاهى ودوره فى تصوير الحياة السياسيّة والاجتماعيــة فى العصر المملوكــى، ولكن أُعدّت مقالاتٌ وأطروحات جامعيّة تسـلّط الأضواء على جوانب متعددة من الحياة العامة فى عصر المماليک؛ ومنها مقالة "التحامق فى الشــعر المملوكى، دراســة وتحليل؛ لجهانگير أميرى وفاروق نعمتى فى مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ٢٢" إذ يرمى هذا المقال إلى دراســة شعر التحامق ومضامينه وأســباب شــيوعه فى العصر المملوكى. ومقالة "السخريّة، مكانتها ومضامينها فى شــعر رهى معيرى ومحمّد مهدى الجواهرى، دراســة مقارنة؛ لجهانگير أميرى ورضا كيانى فى مجلة العلوم الإنســانيّة الدوليّة، العدد ٣/١٩" ومقالة "الســخريّة السياسيّة فى شــعر دعبل الخزاعى؛ لجمال طالبى وآخرين فــى الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ٢٥" ومقالة "أســاليب استعمال الفكاهة فى التصاوير الفكاهية لدى أحمد مطر؛ ليحيى معروف فى الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ١٠"

جديرٌ بالذكر أنّ التحامق ضربٌ من الفكاهة إلّا أنّه كما ســنوضّحه فى محلّه إن شاء الله يختلــف عنها باختلافــاتٍ جوهريةٍ. أمّا الســخريّة أو الازدراء مضمونٌ عامٌ يرد فى الأشــعار الفكاهيّة يهدف إلى التشهير والتعريض بالأشــخاص لأسباب متعدّدة تكون أســباباً فرديّة فى معظم الأحوال وهذا اللون الشخصى من الفكاهة قلّما نجده فى الشعر الفكاهــى فى العصــر المملوكــى ذلک لأنّ الفكاهــة فى ذلک العصر يميــل غالباً ما إلى نقــد الأوضاع بنبرةٍ عتابيّة تثــير صدمة أو هزّة داخل المجتمع ربّما تؤدّى إلى تحســين الأوضاع. بناءً على ذلک قلّ توجّه شــعراء الفكاهة فى ذلک العصر إلى الســخريّة من الأشــخاص التى لا طائل تحتها سوى التحريض على المواجهة بالمثل بل ترمى الفكاهة المملوكية إلى التّعريض برجال الحُكم الظالمين والأمراء الفاســدين وقضاة السوء وغير ذلک من ذوى مناصب رفيعة يستغلّون مناصبهم.

تحليل الموضوع

نبذة عن الحياة السياسية والاجتماعية فى العصر المملوكى

إنّ لفظة "المماليک" تســمية أطلقت على مجموعة من العبيد اشتراهم الأيوبيون من

أسـواق النخاس ووظّفوهم في شؤون العسكر والقتال، ولكنّهم أطاحوا بالحكم الأيوبي بعد أن قويت شوكتهم وصاروا قوّة لا تُطاق. سمّيت الدولة التي أشادها المماليك بالدولة المملوكية نسـبة إليهم. (العبادي، ١٩٨٦م: ٥٢؛ العريـني، ٢٠٠١م: ١٠٧) حفلت الدولة المملوكية بالمزيد من المصائب والويلات التي حوّلت حياة الشـعب إلى كابوس مروّع. خاضت الدولة المملوكية معارك دامية ضدّ الصليبين والمغول. كان الغزاة المغول زحفوا إلى البلدان التي يحكمها المماليك واجتازوا الحدود إلّا أنّ المماليك الأشـاوس صّدوا هجومهم العنيف بكّل قوّة وبسالة وكانت النكبة المغولية قد اجتاحت الكثير من البلدان في تلك الآونة. (أميري، ١٣٨٨ش: ١٧)

لم يكـن الغزو المغولي الخطرَ الوحيد الّذي يهدّد دولـة المماليك بل كان الصليبيون يهجمـون على تلـك الدولة الفتيّة بين فينة وأخرى. وذلك لأهـداف اقتصادية ودينيّة هامّة، وربّما كان استرجاع بيت المقدس هو الغاية الرئيسية التي يسعى وراء تحقيقه حملة الصليـب بجهد لا يعرف الكلل ولا الملل. (الـركابي، ١٩٩٦م: ٧١) ولكن ظَلّ المماليك يُدافعـون عن دولتهم على قدمٍ وسـاق، فلـم يدّخروا جهداً للذّود عـن حماهم، فإنّهم سهروا على حماية دولتهم التي تأسّستْ في ظِلّ رآية إسلامية عربية. (العبادي، ١٩٨٦م: ٦٠) إنّ الانتصارات التي حقّقها المماليك جعلت الشـعراء يمدحونهم ويتغنّون بالحماس الرائـع الذي أبـدوه في حروبهم ضّد الغـزاة الأجانب ولكن لم تمنع هـذه الانتصارات الشعراء من تصوير المصائب الناجمة عن المعارك أيضاً. فإنّ تكاليف الحروب الباهضة أرغمـت المماليك على فرض ضرائـب أثقلتْ كاهل الشـعب لتمويل نفقات الحروب المكلفة. (العريني، ٢٠٠١م: ١٠٩) وممّا زاد الطين بلّةً كثرة الكوارث الطبيعيّة التي كانت تحصد الأرواح يومياً. فالمجاعة، والقحط، والزلازل، والأوبئة حوّلت حياة الشـعب إلى جحيم هائل. لقد انعكسـت الظروف المعيشية الصعبة على أخلاق المجتمع سلباً فساءت الأخـلاق وطغت الذنوب والآثام والرذائل على الفضائل وكثُرت المسـارات الخاطئة. (موسـى باشا، ١٤٠٩م: ٨٣) فبطبيعة الحال مارس شعراء الفكاهة، الدورَ الذي تمارسه وسـائل الإعلام في العصور الراهنة. فسـجّلوا كل مـا رأت أعينهم وسمعت آذانهم من مشاهد مروعة وأحداث كارثيّة بأساليب الفكاهة.

بات أدب الفكاهة في ذلك العصر وكأنّه أرشـفة سُجلّت في صفحاتها صورٌ وأصداء عن الحياة السياسـية والاجتماعيّة. المشـاكل التي جثمت على صدر المجتمع المملوكي أفسـدت قرائح الشـعراء وهدّت موهبة الإبداع والخلق لديهم حيث أدّت إلى إشـاعة الفكاهـة وهي لون شـعري لا تنحصر وظيفته في الإضحـاك والتنفيس بل يُعطي أيضاً صورة واضحة صادقة عن معاناة المجتمع ومأسـاته. (ضيف، ١٩٩٨م: ١٧٤) وفيما يلي نسـتعرض نماذج من الأدب الفكاهي المتعلق بالعصر المملوكي الذي يعكس في طيّاتها أصداء واضحة للحياة في ذلك العصر.

أبرز معالم الفكاهة في العصر المملوكي

لقد أسلفنا توّاً أنّ الفكاهة لا تقتصر على العصر المملوكي دون غيره من العصور إذ أنّ العصور كلّها شهدت نماذج من هذا الفنّ بشكلٍ أو آخر. إلّا أنّه يمكن القول بأنّ الفكاهة في الأدوار السابقة أخذت طابعاً فرديّاً يحمل لوناً من السخريّة والاستخفاف بالأشخاص لغرض المنافسـة أو المخاصمة أو توفير أجواء ترفيهيّة تتناغم مع مجالس اللهو والمجون. ثمّ أنّ الفكاهـة في الحِقَب الماضية تعيش بعيدة عـن المجتمع ولا تولي اهتماماً بالقضايا السياسـيّة والاجتماعيّـة. فما إن دخلت الفكاهة العصرَ المملوكي حتّى شـهدت تطوّراً ملحوظاً شـأن سائر الأغراض الشـعريّة في ذلك الظرف الزمني. فغدت تكتسب صبغة سياسـيّة واجتماعيّة حيث تناولت القضايا التي تمسُّ واقـع الحياة المملوكيّة. مع الأخذ بنظر الاعتبار أنَّ الشـعر الفكاهي في ذلك المقطع الزمني بات يكتنفه شيءٌ من السخريّة والعتاب جعله أشـدّ لذعةً ومضاضةً. (أنس، ٢٠١٠م: ٥٨) ولابدّ للذكر أنّ ثمّة فوارق بين التحامق الذي شـاع شـيوعاً واسـعاً في الحقبة المملوكيّة والفكاهة في الوقت نفسه. إنّ التحامق ضربٌ من الفكاهة يشترك معها في طابعه الهزلي والفكاهي إلّا أنّه يختلف عنها بأنّه يسـعى جاهداً لإضحاك المخاطبين بإعطاءه صورة هزليّة كاريكاتيريّة عن الشاعر تنـمّ عن حماقته وبلادته أو تظاهره بهما على أقلّ تقدير. (إبراهيم، ١٩٥٨م: ٩١) والغاية التي ينشـدها الشاعر المتحامق قد لاتمتّ إلى الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة بصلة بل تتمركز في الأغلب على خلق تصاوير فكاهية تسـاعد على الانغماس في غمار المجون

والخلاعــة. (خربــوش، ١٩٨٢م: ١٢٣) خاصةً فى المجتمع الــذى عانى أبناءه من معاناة الحياة وآلامها فظلّوا فى أمسّ الحاجة إلى مضامين فكاهية مضحكة تزرع ابتسامةً على شــفاههم وتخفّف بعض همومهم. أمّا الفكاهة فإنّها تقف على مســتوى أعلى وأسمى من التحامق مادامت أنّها تُعنى بالقضايا السائدة على المجتمع فإذا كان هناك غرضٌ ترفيهى لها فهــو يقع فى الهامش وفى الدرجة الثانية لايتصدّر أولويات الشــاعر بتاتاً. (الخليلى، ١٩٧٩م: ٦٧) خُــذ مثالاً فى هذا المضمار يوضّح لک القارئ الكريم الفارق بين الفكاهة والتحامق. لقد أورد بديع الزمان الهمذانى فى مقامته الساسانيّة أبياتاً كشاهدٍ على جنوح الشعراء فى العصر المملوكى إلى ظاهرة التحامق وهى:

هذا الزّمان مشئومٌ كما تراه غشــومُ
الحمقُ فيــه مليحٌ والعقلُ عيبٌ ولؤمُ
والمال طيفٌ ولكن حول اللِّئام يَحومُ

(الهمذانى،١٩٦٢م: ٢٦٠)

من الملاحظ فى الأبيات الســابقة أنّ اهتمام الشــاعر المتحامــق ينصبّ فى الأغلب فيجمع المال والثروة فاســتخدم المتحامقون بضاعتهم الشــعرية كأداة تحقّق لهم مكاسب وأرباحاً ماديّة فى الوســط الّذى يتهافت أبنائه على الأشــعار الفكاهية. خلاصة القول إنّ شعر التحامق لا يبالى فى الوهلة الأولى بقضايا تهمّ أبناء المجتمع. بل يصبّ الشاعر المتحامــق جلّة اهتمامه فيما يتعلق بقضايا شــخصية فى ظروف تحــوم حولها هالة من العبثية والإباحية. من هذا المنطلق أنّ التحامق لون من الفكاهة يأخذ فى الأغلب طابعاً شخصياً أو ذاتياً بينما تكون الفكاهة التى نحن بصدد دراستها فى هذا المقال ذات صبغة سياسيّة واجتماعيّة حيث تعيش فى نطاقٍ اجتماعى واسع آخذةً على عاتقها مسئوليّات ترتبط بالفرد والمجتمع معاً. وفيما يلى نقوم استعراض الأسباب والعوامل الّتى أدّت إلى شيوع الفكاهة فى العصر المملوكى.

النزعات الاجتماعية والسياسيّة للفكاهة

للفكاهة فى العصر المملوكى دورٌ بارزٌ ومكانة متميّزة قلّما نجدها لغرض شعرى آخر

فى الفـترة ذاتها. (أميرى، ١٣٨٨ش: ١٢٣) كان الشـاعر فى ذلـك العصر يمّر فى أغلب الأحيان بأحداث صعبة مأسـاويّة لا يسـتطيع احتمالها ولا يجرء فى الوقت نفسه على المواجهة والرفض، فجعل الفكاهة أداة طيّعة للتعبير عمّا يتجوّل فى خاطره من مشـاعر الرفض والاحتجاج دونما خوفٍ من أن يمسّـه سـوء أو مكروه. (بكرى، ١٩٨٠م: ١٠٩) وفى هذا السياق صوّب شعراءُ الفكاهة سهام نقدهم الساخر إلى الحكّام والأمراء وكلّ من تقع على عاتقهم المسئولية عن أوضاع المجتمع الرهيبة وفيما يلى نقوم بعرض نماذج بارزة من الأشـعار الفكاهية التى تعكس الظروف السياسـية والاجتماعية التى يمرّ بها المجتمع المملوكى بادئين بـ:

١.السخريّة من الحكّام

احتـلّ الازدراء بالحكّام حيّزاً كبيراً من شـعر الفكاهة فى العصـر المملوكى. انتقد الشعراءُ السـلاطينَ الجائرين والحكّام الناهبين لممتلكات الشعب بأسلوب ساخرٍ فكهٍ. فالشاعر "ابن عنين" رسم صورة كاريكاتيرية بريشته الشعرية عن سلطان معوّج وكاتبه الأعمى ووزيره المحدودب ووالٍ دميم الخلق وقائد جيش معتدّ بنفسه أخذته العزّة بالإثم فتخيّل ْكيف تكون الحياة فى ظلّ هذه الطغمة المشـوهة؟! لايطيق هذه الظروفَ القاسية سوى من يحترف العهر والدّعارة والخداع:

قَد أَصبحَ الرزقُ مَالَهُ سَبَبٌ ... فى النّاسِ إلّا البَغاءُ وَالكذبُ
سُـلطانُنا أعَـرجُ وَكاتِبُـهُ ... ذو عَمشٍ وَالوَزيرُ مُنحَدِبُ
وَصَاحبُ الأمرِ خُلقُهُ شَرِسٌ ... وَعارضُ الجَيشِ دَاؤه عُجبُ

(نقلاً عن: الصفدى، ١٩٦١م: ٢٨٩/٢)

وفى النموذج التالى خلق الشـاعر المملوكـى النّابه صفيالدين الحلى أجواء فكاهية عرَّضَ من خلالها بالولاة الذين يظلمون الرّعية ويُسيئون معاملتها؛ تارة يتحدّث الشاعر عـن ظلم الـولاة وأخرى عن قصدهم لإصلاح الرعية. كيف يمكـن أن يكون الظالم هو المصلح يا تُرى؟! فتكمن الفكاهة فى صلب هذه الازدواجيّة. إنّ الولاة فى نظر الشاعر فئة ظالمة تظّن وتدّعى أنها تُصلح الأمة ولكنّها تفسدها. فيقول الشاعر ساخراً منهم إنّما

يتمّ إصلاح الرعية بالعدل وليس بالظلم!:

رَعَى اللهُ قَوماً أصلَحُونَا بجَورِهِم　　وَعـادةُ إصلاحِ الرَّعيـةِ بالعَدلِ
عَرَفنا بِهِم حَـزمَ الأُمورِ وَلَم نَكُن　　لِنَحسَبَ حُسنَ الظَّنِ نَوعاً مِنَ الجهلِ

(الحلّى، ١٩٨٠م: ٣٧٥)

فى المقطع الثالث يجعل الشاعر صفى الدّين الحلّى لقب أحد الملوك "سيف الدين" مادة دسِمة لخلق أجواء فكاهية رقيقة يكشف فيها النقاب عن وجه الحكّام الظالمين الّذين لقّبوا أنفسهم بسيف الدين ولكنّهم لا يقطعون سوى أرزاق الرعيّة وأقواتها:

إنَّ سُـلطانَنا الّذى نَرتَجِيه　　واسِعُ المَالِ ضَيّقُ الإنفاق
هُوَ سَـيفٌ كَمَا يُقالُ وَلكن　　قاطِعٌ لِلرُّسـوم والأرزاقِ

(نقلاً عن: أنس، ٢٠١٠م: ١٢٨)

بلغ "صفى الدّين الحلّى" أنّ والى خراسان "ابن كبش" عُزل عن الحكم وحلَّ مكانه "ابن ذئب" فلم يلبث الحلّى أن ينظم بيتاً يتمتع بفكاهة رائعة تستأنسها القلوب. يقول الحلّى فى بيته إذا لم يستطع الرعية احتمال ظلم "ابن كبش" فكيف لها أن تحتمل ظلم ابن ذئب!؟:

رَعايا مَا أطاقُوا بأس كَبشٍ　　مُحالُ أن يُطيقُوا بأسَ ذئبِ

(الحلّى، ١٩٨٠م: ٦٢٥)

٢. السخريّة من عمّال الحكومة

شهد المجتمع المملوكى ظلم العمّال ونهبهم وعدوانهم، فراح المتفكّهون فى ذلك العصر ينتقدونهم ويشوّهون وجوهَهم وينهالون عليهم بطعونهم الّتى غلّفوها بغلاف من الفكاهة والهزل. (ضيف، ١٩٩١م: ٧١) ها هو "البوصيرى" الّذى شهّر بالعديد من ذوى المناصب الرّفيعة فى عصره، تفكّه فى الأبيات التالية بعمّال الحكومة الذين انحرفوا عن الصراط المستقيم فإنّهم طغمة قذرة خبيثة لو سكنت الجنة لَحوّلتها إلى الجحيم! هذه الطائفة الشريرة لوّثت البلاد كلّها بحيث لم يسلم بلد من خبثها وقذارتها وشيطنتها. شبّه "البوصيرىُ" عمّالَ السوء بالشياطين الّتى دمّرتْ الآفاق برمّتها، و إذا تخيلنا النجوم سهاما يُضرب بها الشياطين فلا بدّ أن تملأ السماء بالنجوم مادامت أنّ الآفاق مليئة

بالشياطين التي لا يُمكن قطع دابرها:

أرى المستخدمينَ مشوا جميعاً   عَلَى غَيرِ الصِّراط المستقيم
مَعَاشِر لو وَلُوا جَنَّاتِ عَدنٍ   لَصارتِ مِنهُم نارَ الجَحيم
فَما مِن بَلدَةٍ إلاّ وَمنهُم   عَليها كلُّ شيطانٍ رَجيم
فلو كانَ النُجُوم لَها رُجُوماً   إن خَلَتِ السَّماءُ مِنَ النُّجُوم

(البوصيري، ٢٠٠٧م: ٣٤٥)

فرضت دولة المماليک ضرائب أثقلت كاهل الشعب وألقت بظلالها على المجتمع. كان محصّلوا الضرائب يصادرون أموال الشعب وممتلكاته دون رحمةٍ عليهم ولا إشفاق. (ضيف، ١٩٩٦م: ١٠٥) وممّن صوّر لنا حالة البؤس والشقاء الّتي عاناها الشعب هو الشاعر المملوكي، البوصيري. لقد تمكّن هذا الشاعر أن يرسم لنا صورة فكاهية خيالية تدّل على مدى معاناة الناس إزاء جُباة الضرائب. فقد كان للبوصيري أتانٌ أحبلها الشاعر، فعندما جاءه محصّلوا الضرائب ليأخذوا منه الأتان للضريبة، بدأت الأتان تخاطبهم وتحدّثهم بلغتهم داعيةً إيّاهم إلى عدم الأخذ بها إذ طالما تكون حاملاً لا يحّل لهم اصطحابها معهم:

يا أيُّها السّيدُ الّذي شهِدَت   ألفاظُهُ لِي بِأنَّهُ فَاضِلُ
ما كان مِثلي يُعيِّرُه أَحَدٌ   قطُّ وَلكِن سَيِّدي جَاهِلُ
وَبعد هَذا فَما يَحِلُّ لَكُم   مِلكي فإنِّي مِن سَيِّدي حَامِلُ

(ابن تغري بردى، ١٩٨٩م: ٤/ ٣١٣)

لو تأملت في الشعر المملوكي لرأيت أنَّ صورة الحياة في ذلک العصر صورة قاتمة غطّت آفاقها الغيوم المظلمة وعصفت بأرجائها العواصف الهوج، لقد شحن الشاعر المملوكي السخريّة بآهاته وزفراته بحيث لو أصغينا إليها لَسمعنا بالأنغام الحزينة التي تعزفها قيثارة كلماتها. تلک لأنّ الشكوى يُعدّ من أهّم مقوّمات الفكاهة وتشكيلتِه البنوية فلا غرو إذاً أن نشعر في هذا النسيج الشعري شعورين متناقضين جنباً لجنبٍ؛ الشعور بالتسلية والتنفيس، والشعور بالحزن والأسى.

خُذ الأبيات التي قالها البوصيري حول العّمال الفاسدين في عصره مثالاً: فالشاعر

يتمنّى لو كان له عليهم سلطان وسيطرة يقلع به أسنانهم واحداً تلو الآخر، لكى لاتبقى لهم سنٌّ يأكلون بها أموال الشعب ثم يندّد بسلوكهم السّيِّئ وسيرتهم الفاسدة فيشبّههم بأسلوب ساخر، بالجاموس الضخم الذى يُحلبُ. لأنّ الأموال التى أكلها العّمال ظلماً جعلهم كالجاموس السمين والضخم الذى يُحلب وتستدّر منه كمية هائلة من الحليب:

لوكُنتُ أملكُ أمرَهُم مِن غيرَتى   لَم أبقَ لِلمستخدِمينَ ضُرُوسا
يَرعونَ أموال الرّعيّة بالأذَى   لو يُحلَبُونَ لأشبَهُوا الجَامُوسا

(البوصيرى، ٢٠٠٧م: ١٥٣)

وبلغ الفكاهة أشدّها حيث نسب الشاعر الحلوبة إلى العّمال الفاسدين دون الجاموس وفى هذا التعبير الساخر فكاهة لطيفة لا تخفى على ذوى الفطنة والذكاء. هى أنّ الشاعر يريد أن يقول إنّ هؤلاء العمال الفاسدين لكثرة ما أكلوا من أموال الرّعيّة ربّما قد خرجوا من صورتهم الإنسانية وأصبحوا كالجواميس لو حُلبوا أنتجوا الكثير من الحليب. فلم تخمد شرارة نيران سخط البوصيرى ضدّ العمال الفاسدين قط بل ازدادت حدّتها كلّما تزايدت القبائح الّتى صدرت من الحكومة وعواملها. ممّا يزيد غضب البوصيرى حدّةً وشرارة نفاق الحكومة وعمّالها، فإنّهم يدّعون ويتظاهرون بأنّهم حُماة الشعب ورعاتها مع أنّهم لم يألوا جهداً فى خيانتهم وخذلانهم. ثم بادر البوصيرى إلى سرد قصّة قد تكون خياليّةً أو ربّما استقاها من واقع حياته.

يحكى لنا الشاعر أنّ لصّاً سرق من أحد أصدقائه ثوبه ولم يكن للصديق سوى ذلك القميص المنهوب، فلزم البيت إذ كان يتعذّر عليه الخروج عارياً فتظلّم إلى الوالى، لكنّ الوالى بدل أن يحكم لصالح الرجل البائس راح يسىء معاملته، كأنّ الوالى رأى بين يدى مكان الرجل العارى، عدوَه اللّدود قائد الجيش الصليبى أفرنسيس الذى كان الوالى يخافه ويكرهه شديداً! ولم يقف ظلم الوالى عند هذا الحد بل أخذ يطلب من الرجل الشاكى الشاهد أو الدليل الذى يثبت له ما يدّعيه كأنّ مثول الرجل أمامه عارياً لم يكن كافياً لإثبات دعواه:

لى صَاحِبٌ سَرَقَ اللُّصُوصُ ثيابَهُ   ليلاً فباتَ ببيته مَحبُوسا
وَشكا لِوالى الحَرَب سارِقَ بَيتِهِ   فكأنّما يَشكو لَهُ أفرنسيسا

وكأنّهُ قــاضٍ يقول لِخصمِــه: هذا غَريمُک أثبتِ التّفليســـا

(البوصيری، ٢٠٠٧م: ١٥٣)

٣. السخريّة من القضاة الطامعين

لقد تأصّل الفساد فی جذور المجتمع المملوکی ودبّت الفوضی فی جسمه دبيب السوس فی العظام. ومن ثَمّ استشــری الفســاد إلی کافّة أنحاء المجتمع ففَســد القضاة وانتشرت الرشوة وأصبح القاضی يحکم لصالح مَن لا حقّ له مقابل دراهم معدودة. ينتقد زهير وهو من شعراء الفکاهة فی العصر المملوکی جنوح القُضاة إلی الظّلم والرشوة ويقول ساخراً إنّ القضــاة فی مصــر يأکلون مواريث الأيتام أکلاً لّما، فــإذا أراد أحدٌ أن يحکم القاضی لصالحه ظالماً کان أو مظلوماً ليس عليه سوی أن يدفع له بعض الدّراهم:

فی مصرَ مِنَ القُضاةِ قاضٍ وَلَهُ فی أکلِ مواريــثِ وَلَــه ْ
إن رُمتَ عَدَالةً فَقُل مُجتهداً مَن عَدَّ لَــهُ دراهماً عَدَّله ْ

(الزهير، ١٩٨٠م: ٣٢)

وظّف الشاعر المملوکی الجزّار هلالَ الشوال مادّةً خصبةً لِخلق أجواء الدعابة تطرّق الجزّار بدوره إلی نزوع القضاة نحو الفســاد وتلاعبهم بعقول الناس. فتحدّث بأســلوب هــازل عن قاضٍ أغمــض عينيه علی الحقّ، فإنّه رغم شــهادة العدول علی رؤية هلال الفطر يحکم بعدم حلول عيد الفطر وبطلان الاستهلال، تبلغ الفکاهة ذروتها عندما يقول الشاعر کأنّ عيد الفطر من أموال اليتامی، يريد القاضی ضبطه وسلبه لنفسه جرياً علی عادته فی نهب أموال الآخرين ووضع اليد عليها. کأنّ الجشع بلغ فی نفس القاضی مبلغاً لم يعد يقتنع بأموال الرعية فی وجه الأرض بل أصبح يريد سلب الهلال فی السماء أيضاً:

أ تــری القاضِــی أعمَــی أم تــراه يتَعامــی
سَــرِقَ العيــدَ کأنَّ العــ ــيــدَ أمــوالُ اليتامــی

(الهاشمی، ١٩٧٨م: ٣٣٣)

٤. السخريّة من بخل الأغنياء

کان المجتمع المملوکی يعانی من البخل کظاهرة اجتماعية منتشرة. ممّا زاد من أهميّة

البخل كسلوكٍ اجتماعى ردىّ أنه كان ناجماً عن تفكّك القيم وانهيار الأخلاق، ويدلّ على غياب حالة المواساة والضمان الاجتماعى بين أبناء المجتمع. فتحوّل البخل فى ذلك العصر من ظاهرة فردية إلى ظاهرة اجتماعية تركت بصماتها وتبعاتها السيّئة على حياة الفرد والمجتمع. (الركابى، ١٩٨١م: ٥٣) لم يغب هذه الظاهرة عن بال الشاعر المملوكى اليقظ، فإنّه أخذ معه عدسته الشعرية إلى داخل المجتمع مصوّراً نماذج البخل المتعدّدة فى البيئة المملوكية شأن وسائل الإعلام فى عصرنا الراهن. فها هو صفيالدين الحلّى يضعنا أمام صورة البخل المتفشّية فى عصره مستخدماً الأدب الساخر ببراعة فائقة، فهو يرسم صورة كاريكاتيرية شوهاء من إنسان جشع بخيل يتطفّل على رعاة ويتناول من طعامهم رغم ادّخار نقوده قرشاً قرشاً. يأكل هو مع غلمانه ممّا تبقّى لهم من طعام البارحة دون أن ينفق شيئاً من ماله. ثم أخذ الشاعر فى وصف بخله بأسلوب يُعلى الضحک على شفاه السامعين. فيقول لو وجد ذاک البخيل قطعة من اللحم فى قِدره لقَرأ عليها آية الكرسى لتُبعد عنها كلّ سوء أو مكروه. من المستحيل أن يتمتّع أحد من رغيفه بحواسّه الخمس. فلو قدّر لأحدٍ أن يتمتّع من خبزه بسمعه وبصره وشمّه فإنّه لمن المستحيل أن يتمتّع منه بلمسه أو ذوقه. عندما يريد أن يأكل الطعام يُغلق أبواب بيته كلّها كيلا يفاجئه ضيفٌ. فإذا جاءه ضيف على حين غفلة منه يحاول البخيل زجره وقهره بالتّجهم والوجوم، فإذا فشلت محاولته وأصرّ الضيف على البقاء، يقدّم له من أسباب القرى، الدّبس والخبز فقط. فإن أخذ الضيف أكثر من لقمة طرده البخيل من بيته بركلةٍ قويّةٍ:

مملوكُک اليوم أبوحُبّةٍ ... مُجتَهِدٌ فى خِسّةِ النّفسِ
يُزاحِمُ الجُمّالَ فى قُوتِهِ ... وَيخزَنُ الفَلسَ عَلَى الفَلسِ
يَأكُلُ وَالغِلمانَ فى يَومِه ... فُضلة مَا قَد كانَ بِالأمسِ
إذا رأى فى قِدرِهِ لَحمَةً ... تَلا عَلَيها آية الكُرسى
وإن رأى فى بيتِه فَأرةً ... بَادَرَها بالسَّيفِ وَالتُّرسِ
يجِلُّ أن تُدرکَ رَغَفاته ... حواسُ مَن يأتيه بِالخَمسِ
بالسَّمعِ وَالأبصارِ وَالشَّمِّ قَد ... تُدرکُ دونَ الذَّوقِ وَاللَّمسِ

يقفُــلُ عِنــدَ الأكلِ أبوابَهُ خوفاً عَلى الزَّادِ من الكَبس
فَإن أتَــى ضَيفٌ على غِرَّةٍ قَابَلَــه بالتَعــسِ والنَّكسِ
يَلقى بالتَّرغيب في الاحتماء وبَعــدُ بالخُبــزِ والدِّبــسِ
فــإن تَعــدَّ أكلُــه لُقمَــةً رأيتَ في أضلاعِه رَفسَــى

(الحلّى، ١٩٨٠م: ٣٦١)

والشــاعر المملوكى الجزّاز يستخدم بدوره البخل أداةً لتوفير أجواء المداعبة والهزل فإنه يتحدّث عن رجل بخيل لايتحمل أن يرى أحداً يكسر رغيفه ويأكل منه فأنت ترى دائماً رغيفه كاملاً غير منقوص منه فإنّ حبّه للخبز بلغ حداً لو شاء أن يصلّى (وهو أمرٌ قلمّا يحدث) لقال بدل "الله اكبر" "الخبز أكبر":

لا يستطيعُ أن يرى رَغيــ فاً عَندهُ في البيت يُكسَر
فلــو أنَّهُ صَلَّــى وحا شاهُ لَقالَ الخُــبزُ أكبَر

(نقلاً عن ضيف، ١٩٩١م: ٣٧٧)

يصّور الجزّار فى مقطع آخر من شعره الفكاهى بخل أحد الأمراء الّذى لُقّبَ بيعقوب، لأنّه كلّما اســتعطاه ذو حاجة دعاه إلى الصبر الجميل ووعده بأجلٍ غير مســمّى، ولا يخفى أنَّ يعقوب الذى شــبّه به البخيل هــو النبيّ يعقوب الذى صار مثلاً فى الصبر على المكاره والمصائب، والفكاهة تكمن فى أنّ الجزار يريد أن يلمح بســخرية طريفة إلى أنّ يعقــوب البخيل كان صبوراً مثلما كان يعقوب النــبيّ؛ إلّا أنّ النبيّ (ع) كان يصبر على المحن والبلايا، ويعقوب البخيل كان يصبر على عدم الجود والســخاء، فكلا هما يتّســم بصفة الصّبر ولكن بينهما بَونٌ شاسع:

يا أيُّها المَولــى الذى لِنَدَى كَفَيه كُلُّ الجُودِ منسُــوبُ
لاغَرَو أن أصحبتَ تأمُر بالــ صّبرِ الجَميلِ، فأنتَ يَعقوبُ

(نقلاً عن، ابن سعيد، ١٩٥٢م: ٣١٩/١)

٥. التفكّه بالفقر

شــاع الفقر فى العصر المملوكى شيوعاً واســعاً، حيث ترك بصماته على حياة الفرد والمجتمع. كانت الفكاهة فى ذلك العصر تعمل على تصوير مشــاهد الفقر والبؤس كآليّةٍ

فنيّةٍ ذات مفعول قوىّ وإيقاعٍ مؤثّر. فكما أشرنا سابقاً أخذت الفكاهة على عاتقها مهّمة التعبير عن معاناة الفقراء وظروف حياتهم المأساويّة. وكانت السخريّة خير أداةٍ لتجسيد الفقر المميت الذى تعيشه الطبقات المنكوبة والمسحوقة، والسبب فى ذلک يعود إلى الطاقة الفنية الواسعة التى تتميّز بها الفكاهة؛ فإنّها منظومةٌ فنيّةٌ مكوّنة من الهجاء والعتاب والهزل، تمتلک رصيداً معنويّاً هائلاً يستغلّه شاعر الفكاهة للتعبير عمّا يجيش فى صدره.

فالشاعر المملوكى أبوالحسين الجزّار صوّر لنا الفقر الذى جثم على صدره معرّضاً بمعلقة[1] شهيرة لامرئ القيس مطلعها: "قفانبک"، فإنّه يقف ويستوقف ويبکى ويستبکى، ولكن لا لمنازل فى "الدخول" و"الحومل" بل حُزناً على قميصه البالى الذى فقده. ثمّ أنّ حاجة الشاعر إلى السكن فى حظيرة دافئة أشغلته عن حُبّ الأطلال والرسوم. يفضّل الجزّار حيازة جُبّةٍ متهرّئة على امتلاک المال. فإنّه تخلّى عن كلّ ما ينتمى إلى المجد واكتفى منه بقميصٍ بالٍ يقيه البردَ القارس والحرَّ القاسى:

قِفا نَبکِ مِن ذِكرى قميصٍ وسروالِ — وَدُرّاعةٍ قَد عَفَا رَسمُها البَالى
وَما أنَا مَن يَبكى لأسماءَ إن نَأت — وَلكنَّنى أبكى عَلَى فَقدِ أسمالى
وَلِى مِن هَوى سَكَنِ القَياسِرِ عَن هَوى — بِتُوضِحَ فَالمقراةُ أعظَمُ أشغالِى
ولكنَّنى أسعى لِمَجدٍ جُوخَةٍ — وقَد يُدرِکُ المجدَ المؤثّلَ أمثالِى

(نقلاً عن: الصفدى، ١٩٦١م: ٢/٥٠٠)

لأبى الحسين الجزّار أبيات تصف للمخاطب فقر الشاعر وفاقته. يتحدّث الشاعر عن لباس رثٍّ ارتداه الشاعر دهراً طويلاً حتى بلى واندثرت معالمه كلّها، فإذا وسخ القميص أخذ الشاعر يدوسه ويركله ويعصره ويدقّه فيتحمّل الثوب عبر عمليّة الغَسل عناءً شديداً دونما ذنب ارتكبه كأنّه مُجرم أُخضع للتعذيب كى يعترف بذنبه، لكنّه ظلّ صامداً ولم يكترث بما لقيه من العذاب الأليم. يتذكّر الشاعر أياماً كان قميصُه جديداً قشيباً لارقعة به فكان يرتديه ويمشى به مختالاً فخوراً لكنّه الآن أصبح وصمة عارٍ بجبينه ورمزاً لخشونة عيشه وفظاظة الحياة:

١. وهى المعلقة الّتى جاء فى مطلعها: قفا نبک من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل.

لى نصفية مـــنَ العُمـــرِ   سنيناً غَسَـلتُها ألفَ غَسـلَة
ظَلَمَتها الأيامُ حُكماً فأضحت   فى العذابِ الأليم من غيرِ ذلَّة
كُلَ يَوم يحُوطُها العَصرُ وَالدَّقُ   مـراراً ومـا تُقَـرُّ بعَمَلـه
أين يمشى بها القديم وذاك التي   هـو فيها خَطرتى والشّـملـه
حيثُ لا فى أجنابها رُقعةٌ قَطُّ   ولا فِـى أكمامِها قـطُّ وَصلَه

(نقلاً عن: ضيف، ١٩٩١م: ٧٨)

من أبرز الشعراء الذين وصفوا فقرهم بأسلوب ساخر "ابن دانيال"، فإنّه وصف داراً له صغيراً يضيق بصاحبه قائماً، وقاعداً، ونائماً على جنبه. يتواجد فى هذه الدار بعوضاً يطـير بجناحيه فإذا تمكّن من العـروق يمتصّ الدماءَ بوخزة أليمة مثلمـا يفعله الفَصّاد. تتسـابق الجرذان السريعة فى داره كالخيول الجرداء، كما تصتفّ فيه الخنافس كالزنوج فى طابور طويل. زد على ذلك كلّه أنّ ثياب الشاعر المرقّعه تبدو وكأنّها أرياش الهدهد الملوّنة:

أصبحتُ أفقرَ مَن يَروحُ ويَغتدِى   مـا فى يدى مِن فَاقتى إلّا يدى
فِى مَنزلٍ لم يَحوِ غَيرى قاعـداً   فإذا رَقدتُ رقـدتُ غيرَ ممدَّدِ
وتَرى البعوضَ يطيرُ وهو بريشـة   فـإذا تَمكّن فَوقَ عـرقٍ يَفصدِ
والفأرُ يَركُضُ كالخُيولِ تسابقَت   مِن كلّ جَـرداءِ الأديمِ وأجردِ
وترى الخنافسَ كالزنوجِ تصفَّفت   مِن كلِّ سَـوداءِ الأديمِ وأسودِ
هذا ولى ثـوبٌ تَراهُ مُرَقَّعـا   من كُلِّ لَونٍ مِثلِ ريشِ الهُدهُدِ

(نقلاً عن الصفدى، ١٩٦١م: ٢/ ٥٦٠)

٦. التندير بالمضامين التغزليّة

لقد ذهبت الفكاهة فى العصر المملوكى كلّ مذهبٍ وتفّنن الشعراء فى أنواع الفكاهة، فإنّهم نحوا بالغزل منحىً فكاهياً بشكل غير مسبوق. إذ راحوا يتغزّلونبالعّجال والطاهى والجزّار والمؤذن ومن شابه ذلک من الذين لم يتغزّل بهم الشعراء فى العصور الماضيةعادةً وممّا لاريب فيه أنّ الدافع الوحيد الذى دفع بالشـاعر المملوكى إلى هذا اللون الغريب من الفكاهة هو الهزء والسـخريّة وغرس الابتسـامة على شفاه المستمعين. لكن هذا لا

يمنعنا من القول بأنّ البيئة التى راجت فيها هذه الظاهرة الأدبية بيئة تتخبّط فى الميوعة والاستهجان؛ إليک الآن بعض نماذج من الفكاهة بالغزل.

خُذ الشاب الظريف مثلاً حيث إنه يتغزّل بطباخ مليح فاتر العين:

رُبَّ طَبَّاخٍ مَليحٍ فاترِ الطَّرفِ غَريرِ
مالِکيّ أصبَحَ لکنّ شغلوهُ بالقُدُور

(الشاب الظريف، ١٩٩٥م: ١٧٥)

يتغزّل الشاعر نفسه فى القطعة التالية بالمؤذّن الذى خطف قلبه واستلب فؤاده واستنفد صبره، ومّما زاد من وتيرة الدعابة فى شعره أنّه كلّما طلب من المؤذّن الوصال رفض المؤذن مكبّراً:

ومؤذّنٍ فى حُبِّه أنا مُغرَمٌ لا أصبرُ
كلّما طَلَبتُ وِصالَهُ أضحَى عَلَيَّ يُكَبِّرُ

(المصدر نفسه: ١٥٧)

لا يخفى أنّ هذه النماذج وما شابهها ناتجة من نتاج البيئه التى اضطربت فيها المعايير الأخلاقية والقيم المثلى، وأنّ الأحداث والظروف الصعبة التى عاناها المجتمع المملوكى قادته نحو الانزلاق فى حالة الفوضى والتردّى ومن ثمّ انعكست على كافّة جوانب الحياة السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والأدبية، ممّا أدّى إلى شيوع الإباحيّة والميوعة فى الأدب المملوكى شيوعاً واسعاً، والنماذج الشعرية التى ذكرناها توّاً خير دليل على توغّل المجون والخلاعة فى نسيج الشعر المملوكى والتمكنّ من جذوره.

النتيجة

توصّلنا من خلال هذا البحث إلى النتائج التالية:

اتسعت الفكاهة فى العصر المملوكى اتّساعاً كبيراً حتى أصبحتْ معلمةً بارزةً من معالم العصر.

امتزج الشعر الفكاهى فى ذلک العصر بالعتاب والشکوى، فاکتسب طابعاً دلالياً جديداً استغلّه الشعراء لبلورة حياة الناس الحافلة بالمصائب والرّزايا.

غادر الشـعر فى العصر المملوكى بما فيه الفكاهـة القصور الملكية الفخمة ودخل فى حياة الشعب آخذاً الطابع الشعبى.

احتكّتْ الفكاهة بالظروف السياسـية والاجتماعيّة تنعكس فيها حيث صار الشعر الفكاهى فى ذلک العصر مرآةً صافيّةً تعكس ما يمرّ به المجتمع من أحداث مؤلّمة وكوارث مفجعة.

مارسـت الفكاهة فى العصر المملوكى الدورَ الذى تمارسه وسائل الإعلام فى العصور الراهنة، فكان الشـعراء يركّزون على ما يمـسّ الحياة العامّة من الفقر المدقع والظروف المعيشيّة القاسية شأن الصحافة فى عصرنا الحاضر.

كان المجتمـع المملوكى يعـجّ بالمصائب والكوارث والأوبئـة والمجاعة التى تعصفُ بحياة الشعب وتحصدُ أرواح الناس يوميّاً حتّى تحوّلت الحياة إلى كابوسٍ مروّع.

كان شعر الفكاهة فضلاً عن دوره الهزلى يصوّب النقد اللّاذع إلى الحكام الفاسدين والولاة المنحرفين وقُضاة السّوء.

كان للفكاهـة بالإضافة إلى دورها الترفيهى دورٌ فى التربية والإصلاح، حيث يرمى شـعراء الفكاهة من وراء خلق أجواء ترفيهيّة، إلى الحثّ على إصلاح العيوب وتهذيب أخلاق العامّة.

المصادر والمراجع

إبراهيم، زكريا. (١٩٥٨م). سيكولوجية الفكاهة والضحک. القاهرة: دار المصر للطباعة.

ابـن تغرى بردى، يوسـف. (١٩٨٩م). النجـوم الزاهرة فى ملوک مصر والقاهرة. دمشـق: دار إحياء التراث العربى.

ابن نباتة. (١٩٨٠م). ديوان. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

ابن منظور، أبوالفضل. (١٩٧٥م). لسان العرب. بيروت: دار صادر.

أميرى، جهانگير. (١٣٨٨ش). تاريخ الأدب العربى فى العصر المملوكى والعثمانى. طهران: مطبعة سمت.

أميرى، جهانگير. نعمتى، فاروق. (١٣٩١ش). «التحامق فى الشعر المملوكى». الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها. العدد ٢٢. صص ٢٤-٤٤.

أميرى، جهانگير. كيانى، رضا. (٢٠١٢م). «السّـخرية مكانتها ومضامينها فى شعر رهى معيرى ومحمد مهدى الجواهرى؛ دراسة مقارنة». مجلة العلوم الانسانيّة الدولية للجمهورية الإسلامية الإيرانية. العدد

١٩. صص ٧٥ -٩٦.
أنس، وئام محمد سيد أحمد. (٢٠١٠م). الفكاهة والسّخرية فى الشعر المصرى. بيروت: مؤسسة الانتشار العربى.
البستانى، فؤاد أفرام. (١٩٥١م). المجانى الحديثة. منشورات الأدب الشرقية. بيروت: لبنان.
بكرى، شيخ أمين. (١٩٨٠م). مطالعاتٌ فى الشعر المملوكى والعثمانى. بيروت: دار الآفاق الجديدة.
الحلى، صفىالدين. (١٩٨٠م). ديوان. بيروت: دار الجيل.
خربوش، حسين. (١٩٨٢م). «أدب الفكاهة الأندلسى؛ دراسة تطبيقية». منشورات جامعة اليرموك. صص ٣٤ – ٥٥.
الخليلى، على. (١٩٧٩م). النكتة العربية. عكا: منشورات دار الأسوار.
الركابى، جودت. (١٩٩٦م). الأدب العربى من الانحدار إلى الازدهار. بيروت: دار الفكر المعاصر.
سليم، محمود رزق. (١٣٨١ق). عصر سلاطين المماليک. الجمهورية العربية المتحدة: مكتبة الآداب.
شوكينگ، لوين. (١٣٧٣ش). جامعه‌شناسى ذوق ادبى. ترجمه: فريدون بدره‌اى. طهران: توس.
ضيف، شوقى. (١٩٩٦م). تاريخ الأدب العربى (عصر الدول والإمارات- الشام). مصر: دار المعارف.
ـــــــ (١٩٩٦م). تاريخ الأدب العربى (عصر الدول والإمارات- مصر). مصر: دار المعارف.
ـــــــ (١٩٩١م). الفكاهة فى مصر. القاهرة: دار الهلال.
صفدى، خليل بن أبيک. (١٩٦١م). الوافى بالوفيات. تحقيق: هلموت ريتر. بيروت.
طالبى، جمال وآخرون. (١٣٩١ش). السخرية السياسية فى شعر دعبل الخزاعى. الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها. العدد ٢٥. صص ١٩ – ٣٩.
العبادى، أحمد مختار. (١٩٨٦م). قيام دولة المماليک الأولى فى مصر والشام. بيروت: دار النهضة العربية.
العرينى، سيد الباز. (١٩٩١م). المماليک. بيروت: دار النهضة العربية.
معروف، يحيى. (١٣٨٧ش). «أساليب استعمال الفكاهة فى التصاوير الفكاهية لدى أحمد مطر». الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها. العدد ١٠. صص ٥٥- ٧٧.
موسى باشا، عمر. (١٤٠٩ق). الأدب فى بلاد الشام. بيروت: دار الفكر المعاصر.
الهاشمى، إسكندر. (١٩٧٨م). المنتخب من الأدب العربى. بيروت: دار صادر.
ـــــــ (١٤١١ق). تاريخ الأدب العربى (العصر المملوكى). دمشق: دار الفكر.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ٧٦ ـ ٥١

دراسة مقارنة نقدية لقصة من "غادة السمان" وأخرى لـ"بيجن نجدى" من منظور المدرسة الأمريكية

عبدالله آلبوغبيش*

الملخص

إذا كان النص الأدبي في رؤية المدرسة الكلاسيكية للأدب المقارن يخضع للبحث بغية الكشف عن تأثيراته المتبادلة مع النصوص الأدبية الأخرى، ففي المدرسة الأمريكية يتحول النص إلى مادة يفحصها الباحث لاستكشاف ما فيها من جماليات، فاتحا بعد ذلك باب المقارنة بينها وبين مادة أدبية أخرى، لتتموضع في مكانتها التي تستحقها حسب الرؤية العلمية. ينطلق هذا البحث من المنظور الأمريكي المقارن، عاقدا المقارنة بين عملين أدبيين هما "المستشفى لا، القطار" للقاص الإيراني بيجن نجدى و"فزاع طيور آخر" للقاصة السورية غادة السمان، ليبرز بذلك أهمية الدور الذي يستطيع الأدب المقارن أن يلعبه في فهم النصوص الأدبية. وفي سياق الاستنتاجات، فقد توصل البحث إلى أن المدرسة الأمريكية قادرة فعليا على تحقيق غايتها المتجسدة في المزج بين حقلين معرفيين دون انصهار أحدهما بالآخر. كما يتبين أن هذه المدرسة قادرة على أن تمثل دورا في الكشف عن الأبعاد الجمالية للأعمال الأدبية وذلك عبر توظيف آليات النقد الأدبي الجديد. أضف إلى ذلك أن القاصين تمكنا من التواصل مع القارئ عبر تبني استراتيجيات محددة تنسجم مع ما يحمله النص من معانٍ ومفاهيمَ، بيد أن القاص بيجن نجدى يتقدم على القاصة غادة السمان في إبداع الصور الفنية لخلق لوحته الفنية المكتوبة. فيما يكشف البحث في جانب آخر من مخرجاته عن أن استخراج جماليات المبدعات الفنية لن يكون المحطة الأخيرة في رحلته المقارنة، بل لابد له أن يضع تلك الجماليات أمام القارئ كي يزيد من فهمه للنص الأدبي ويعزز رؤيته لاختيار الأفضل ليطالب المبدع الفني بإبداع أعمال أدبية ذات جماليات أغزر، بغية تفعيل عملية الأخذ والعطاء بين القارئ والكاتب.

الكلمات الدليلية: الأدب المقارن، المدرسة الأمريكية المقارنة، بيجن نجدى، غادة السمان، الجمالية، النص الأدبي.

*. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران. ghobeishi@atu.ac.ir

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. جميل جعفرى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٦/٨ش
تاريخ القبول: ١٣٩٤/٢/١١ش

المقدمة

تتنوع التعریفات التی أقامها الباحثون بشأن محددات الأدب المقارن، قد تتفق فی معظمها علی أن جوهرة العلم الولید تتمثل فی المقارنة بین عملین أدبیین أو أکثر أو بین عمل أدبی وآخر غیر أدبی. ما یترتب علی ذلک هو إما الکشف عن التفاعلات الأدبیة بین مختلف الشعوب وإما إزاحة الستار عن أدبیة(Literariness) النص الأدبی وجمالیته الکامنة فی بنیته الداخلیة.

عبده عبود، عند تناوله مفهوم الأدب المقارن، یقول: «الأدب المقارن فی أبسط مفاهیمه وتعریفاته، هو ذلک النوع من الدراسات الأدبیة الذی یتمثل جوهره فی إجراء مقارنات بین آداب قومیة مختلفة، أی بین أدبین کتبت بلغات مختلفة.» (عبود، ۱۹۹۹م: ۲۳) ما تفرزه هذه المقارنة هو ظهور ثلاث مدارس، تعاطت کل منها حسب منهجها وطریقتها مع مفهوم الأدب المقارن.

کانت إحدی تلک المدارس المدرسة الأمریکیة التی جاءت حاملة معها أسئلة عدة عن مدی أهمیة عقد المقارنات بین النصوص الأدبیة واستخراج وجوه التماثل والافتراق بینها، دون الإمعان فی جوانبها الجمالیة. کما طرحت المدرسة الأمریکیة أسئلة أخری کان لابد للمدرسة الفرنسیة الإجابة عنها: هل ینبغی الوقوف بعیدا عن التشکلیة الداخلیة للنص، مستغلین واجهته لإظهار مدی توغل الأدب الوطنی داخل حدود الأدب المتلقی؟ وإلی أی مدی تسعفنا مثل هذه الرؤیة فی عملیة الکشف عن الجمالیات الکامنة فی البنی الداخلیة للنصوص المقارنة؟

واستعانت المدرسة الأمریکیة فی موقفها هذا بالنظریة الأدبیة الحدیثة فی مختلف اتجاهاتها (من بنیویة ومابعد بنیویة وسیمیائیة وغیرها من الاتجاهات النقدیة) لتحاکم المدرسة الفرنسیة التی لطالما وظفت الأدب لخدمة غایاتها "السیاسیة الاستعماریة" أو الآیدیولوجیة حتی.

لقد شهد الأدب المقارن وفی منتصف القرن العشرین نقلة نوعیة وحرکة نحو فتح آفاق واسعة فی نطاق عمله. ففی ۱۹۵۸ وخلال المؤتمر الثانی للجمعیة الدولیة للأدب المقارن، ألغی رینیه ویلیک الحدود التی رسمتها المدرسة الفرنسیة الکلاسیکیة بشأن ضرورة تعدد

اللغات، حيث رفض ضرورة الاختلاف فى لغات الأعمال المدروسة، جاعلا الطريق سالكة أمام مقارنة عملين أدبيين من لغة واحدة أيضا. (ولک، ١٣٨٩ش: ٩٤)

من بعده، جاء هنرى ريماک ليعطى الأبحاث المقارنة زخما جديدا من خلال إزالة الحدود الفاصلة بين الأدب ومختلف العلوم والفنون كالسينما والعمارة والموسيقى وغيرها من الفنون، موسعا بذلک نطاق المقارنة بين الأدب وسائر الفنون. اشتهرت هذه المدرسة بالمدرسة الأمريكية التى نفضل تسميتها بالمدرسة النقدية، إذ إنها تبتنى على أسس النقد الأدبى الجديد.

يذهب أصحاب المدرسة الأمريكية إلى أن الغاية الرئيسية من وراء الأدب المقارن ليست مجرد عقد المقارنة أو الكشف عن التفاعلات الأدبية وبالتالى صياغة تأريخ الأدب الوطنى خارج الحدود، وإنما الكشف عن مدى أدبية الأعمال الأدبية وجماليتها، رابطين بذلک الأدب المقارن بالنقد الأدبى. (نفسه: ٩٦)

وفى حقيقة الأمر، فإن المدرسة الأمريكية ومن خلال إلغاء قيود تبادل التأثيرات فى تحديد طبيعة الأدب المقارن وماهيته، حولت العلاقة بين عملين أدبيين أو عدة أعمال أو فنون من العلاقة الرأسية والاستعلائية –كما تراها المدرسة الفرنسية – إلى علاقة متوازية أفقية، حيث يتوازى فيها عملان أدبيان أو عدة أعمال أدبية وفنية، لتجرى المقارنة فى القدرات الأدبية والفنية والتشكيلة الداخلية بينهما ومن ثم تحديد مدى أدبية تلک الأعمال ليس بميزان التأثير أو التلقى وإنما عبر الكشف عن إمكانياتها الأدبية الكامنة بداخلها. تتأسس الدراسة التى بين أيديكم على أساس المدرسة النقدية الأمريكية.

ومن هذا المنطلق، فإن هذا البحث يعكف على فک شفرات العملين الأدبيين، بناء على المنهج البنيوى فى النقد الأدبى، على أن يعقد المقارنة فى المرحلة التالية بينهما، كى يسهم فى تزويد القارئ برؤية علمية فى اختيار العمل الأدبى.

البحوث السابقة

بعد أن بدأ البحث المقارن مشواره فى دراسة النصوص الأدبية فى إيران، أصبحت المؤسسات الأكاديمية والبحثية تفتح الساحة أمام الأدب المقارن كى يعبر عن نفسه

ويأخذ نصيبه من الدراسات والبحوث ولذلک فقد توالت الدراسات فی هذا المضمار، انطلاقا من المدارس الثلاث (الفرنسية والسلافية والأمريكية) قبل أن ترتكز على منهج المدرسة النقدية الأمريكية، متخذة منها مرتكزا فی العمل المقارن.

ويعتمد المنهج المقارن الأمريكی على ركيزتين إحداهما الكشف عن الجوهرة الأدبية للعمل الفنی وثانيتهما فتح الباب أمام المقارنة بين العمل الأدبی من جهة والفنون الأخرى كالسينما والمسرح والعمارة والموسيقى من جهة أخرى. وفی هذا المجال بالذات، تدخل دراسة علی رضا أنوشيروانی تحت عنوان "دراسة مقارنة للشعر والرسم فی أعمال سهراب"، حيث يؤسس دراسته وبالتعاون مع لاله آتشی على أحد أركان المدرسة الأمريكية النقدية أی عقد المقارنة بين الأدب وسائر الفنون وبالتحديد الرسم ومن خلال ذلک، يعقد مقارنة بين أشعار سهراب سبهری الشاعر الإيرانی المعاصر وفنه فی الرسم، وقد سعى الكاتبان جاهدين لتبيان كيفية إبداء مفهوم واحد بآليتين مختلفتين هما اللغة والصور. (أنوشيروانی وآتشی، ١٣٩٠ش: ١-٢٤)

علاوة على ذلک، فقد أصدر أنوشيروانی وبالتعاون مع لاله آتشی أيضا دراسة أخرى فی مجال الأدب والرسم تحت عنوان "الأدب والرسم: الرسوم الرومنطيقية لـ بليک بالنظر إلى ملحمة ملتون"، حيث تناول فيها من منظور المدرسة الأمريكية، تلک الرسوم والملحمة، مبينا كيفية العلاقة بين الأدب وسائر الفنون فی الأدب المقارن. (انوشيروانی وآتشی، ١٣٩٠ش: ١٠٠-١٢٠)

سوى تلک الدراستين، فقد أجرى علی رضا أنوشيروانی دراسة أخرى بالتعاون مع فهيمة ناصری، باللغة الإنجليزية تحمل عنوان "دراسة مقارنة للحب الإلهی عند المولوی البلخی وجورج هربرت الشاعر والقسيس البريطانی". (أنوشيروانی وناصری، ٢٠٠٥م: ٣-٢٩)

أما فيما يتعلق بالمقارنة بين الأعمال الأدبية من منطلق الكشف عن الأبعاد الجمالية والجوانب الفنية لتلک الأعمال دون النظر إلى مدى تبادل التأثير بينهما، فقلما نجد بحوثا معمقة فی هذا المضمار فی الأدب الفارسی، لاسيما بالنسبة للقاصة السورية غادة السمان والقاص الإيرانی بيجن نجدی. على سبيل المثال، هناک دراسة تحمل عنوان

"فى الأزقة الترابية للبراءة: دراسة نقدية مقارنة بين الشاعرة الإيرانية فروغ فرخزاد والشاعرة العربية غادة السمان"، لكنما الدراسة تتركز على وجوه التماثل والافتراق بين الشاعرتين فى مجال المفاهيم والمضامين كالإنسان والمجتمع والحب والمرأة والعمل والذنب والموت والوطن والوحدة وما شابه ذلک من مفاهيم، دون الإمعان فى الأبعاد الجمالية لأشعار الشاعرتين.(مدنى، ١٣٨٥ش)

كما نلاحظ فإن الدراسات التى تناولت الأعمال الأدبية من منطلق المدرسة الأمريكية فى الأدب المقارن، تنحصر عند عقد المقارنة إما بين الأدبين الفارسى والإنجليزى وإما بين الأدب وسائر الفنون، غير أننا لم نجد دراسات اقتربت من المقارنة بين الأعمال الأدبية الفارسية والعربية من المنظور الأمريكى، لاسيما الأعمال الروائية الفارسية والعربية المعاصرة. انطلاقا من ذلک، فكان لابد من إجراء دراسة تعقد المقارنة بين الأعمال الأدبية الفارسية والعربية المعاصرة من منظور أمريكى.

أهمية البحث وضرورته

كما أسلفنا فإن البحوث التى تناولت الأعمال الأدبية من منظور المدرسة الأمريكية للأدب المقارن، فى معظمها إما تعتمد المقارنة بين العمل الأدبى وسائر الأعمال الفنية كالرسم مثلا، أو تتبنى مجرد المقارنة بين الأعمال الأدبية دون التطرق إلى استخراج الجوانب الجمالية ومن هنا، كان لابد من إجراء مقارنة عمادها فى الدرجة الأولى استكشاف الأبعاد الجمالية، قبل عقد المقارنة. بناء على ذلک، فإن إجراء مقارنة تطبيقية بين عملين أدبيين كان ضروريا لتعزيز البحوث فى هذا الحقل المعرفى. تحقيقا لذلک، فقد اخترنا عملين أدبيين أحدهما "المستشفى لا، القطار" للقاص الإيرانى بيجن نجدى والآخر "فزاع طيور آخر" للقاصة السورية غادة السمان.

أسئلة البحث

ينطلق البحث وكسائر البحوث من عدة أسئلة ومحاور، لعل أبرزها هو التساؤل الذى طرحه رينيه ويليک فى كلمته أمام مؤتمر الأدب المقارن فى منتصف القرن الماضى، عما إذا كان بالإمكان الربط بين حقلين معرفيين يبدوان مستقلين وهما الأدب المقارن والنقد

الأدبي؟ كما أن السؤال الآخر الذي تطرحه الدراسة هو مدى قدرة الأدب المقارن في الكشف عن الجوهرة الأدبية للأعمال الأدبية وهل نستطيع وعبر آليات نقد الأعمال الأدبية ومن ثم مقارنتها حسب المنظور الأمريكي، إستكشاف مواطن القوة والضعف في الأدب القومي؟ وبعد ذلك، هل تمكن العملان الأدبيان أن يتواصلا مع المتلقي / القارئ على النحو المطلوب وأن يوحيا رؤيتيهما من خلال الأدوات والآليات التي قد استخدماها؟ في أي من النصين كانت القدرة الفنية والأدبية أقوى؟ وأخيرا هل إن استخراج الأبعاد الجمالية في الأعمال الأدبية هو المحطة الأخيرة في المدرسة الأمريكية للأدب المقارن، أم أن ثمة خطوة أخرى لابد أن تتعدى حدود استخراج تلك الجماليات والجوانب الأدبية؟

منهجية البحث

يدخل بحثنا في إطار الدراسات التطبيقية التي تعمل على تطبيق إحدى ركائز المدرسة الأمريكية للأدب المقارن أي المقارنة بين عملين أدبيين من خلال إستخراج جوانبهما الفنية، دون النظر إلى مدى تبادل التأثير بينهما. ولأن المدرسة الأمريكية أو بالأحرى النقدية تبنى على أساس النقد الأدبي وبالتحديد النظرية الأدبية الجديدة، فلابد من اختيار أحد أفرع النظرية الأدبية للسير في سياقها خلال إجراء المقارنة ولذلك فقد اخترنا البنيوية كأساس لعقد المقارنة، ما يدفعنا بالتالي نحو الوقوف عند المبادئ النظرية للرؤية البنيوية في النقد الأدبي.

الرؤية البنيوية

لقد تعامل الأب الروحي للنظرية الأدبية القديمة أرسطوطاليس مع الظاهرة الأدبية على أساس أنها محاكاة للواقع (أرسطوطاليس، لاتا: ٥٥)، حيث كان الأدب عنده مرآة تتجلى فيها الحياة بكل جوانبها الإيجابية والسلبية وبالتالي كان على القارئ / المتلقي أن يطابق بين العالمين الأدبي والآخر الواقعي.

في مطلع القرن العشرين للميلاد، ظهرت نظرية أدبية جديدة، استطاعت أن تزعزع النظرية الأرسطية، دون أن تنكر معروفها. بناء على النظرية الجديدة، فإن الأدب ليس

محـــاكاة للواقع وإنما عـــزوف عنه وهو يعنى إيجاد عالم جديد لم يكن قائما من قبل. وفقا للمنظـــور الجديد، فإن «الأدب ليس طريقا لمعرفة الواقــع وإنما نمط من مجموعة أحلام تتعدى حدود الواقع، حيث مرت بكافة مراحل التاريخ. وبيانها هو الآمال الأساســية للإنســان التى أدت إلــى الحضارة، غير أنهــا لم تتحقق تماما هناك أيضــا.» (ايغلتون، ١٣٨٨ش: ١٢٧)

لقــد كان تنظير نورثروب فراى بشــأن إعادة تحديد طبيعة الأدب ومن ثم دراســة الأدب على أســس بنيوية، - بالاستناد إلى الأسس النظرية لعلماء اللغة كفردينان دى سوسور (الدال والمدلول، اللغة والكلام) ومن ثم رومان ياكوبسون (الوظائف التواصلية الســت للغة، اللغة العادية والشــعرية) -كانت كل تلك المحاولات والتنظيرات منطلقا لينال الأدب بشكل عام والرواية كإحدى تبلوراته، مكانة مختلفة عما كانت عليه سابقا. «ترفــض البنيوية المعنى الظاهر للرواية، محاولة إســتخراج البنى "العميقة" الباطنية لها التى لا نراها بالعين. فإنها لا تنظر إلى النص بقيمته الشــكلية، بل تستبدله بشىء مختلف تماما عنه.» (نفسه: ١٣٢)

كان من شأن تطبيق هذه الرؤية تفعيل كل أجزاء الرواية وإسهام كافة عناصرها بدءً من الشــخصية ومرورا بالزمان والمكان ووصولا إلــى اختيار الراوى واللغة والوصف والحبكــة فى تشــييد البنيــة القصصية وبالتالى فقــد أصبحت تلك العناصــر المتجمدة والميكانيكية، عناصر ديناميكية فاعلة فى بناء الرواية الجديدة، مقيمة علاقة جدلية فيما بينها ومن ثم بينها وبين الهيكلة العامة للظاهرة الأدبية، بحيث إن أى تصرف فى الأجزاء يؤدى إلى تغيير بناء الرواية بأكمله. «فالعالم الموصوف أو المستحضر فى رواية من هذا القبيل، ليس من قبيل العالم الفيزيائى الواقعى كما نعيشــه فى حياتنا اليومية، فهذا العالم لم يكن قائما منذ ذى قبل وإنما وليد اللغة نفسها.» (موراماركو، ١٣٨٧ش: ٥٦) إذن إذا كانت الرواية الواقعية تروى تجربة قد انتهت وأصبحت من الماضى، فإن الرواية الحديثة تخلق عالما جديدا، لم ينته بل إنه يحدث فى الوقت الحاضر ولا يمكن وضع نهاية له، وأن من يكتب نهايته ليس الكاتب وإنما القارئ. كان من شــأن ذلك أن يفتح الطريق أمام القارئ فى خلق الرواية وصياغتها ومن ثم بناءها.

هنـــا وخلافا للنظريـــة القديمة تلعب اللغة دورا حيويـــا، إذ إن كل تلك الديناميكية في الرواية تعود في الدرجة الأولى إلى ديناميكية اللغة وطابعها الإيحائي غير المباشـــر، فإن خلت اللغة من تلك السـمات، غابت عنها الحيـــاة والحيوية وبقيت جامدة كاللغة المعتادة اليومية.

فاللغة بذلک، متعددة المرجعيات تتسم بالانزياح عن القواعد المألوفة وربما تناقضها أساسا ولا تشير إلى الأشياء والمفاهيم بأسمائها وبصورة مباشرة. تحقيقا لذلک، تستخدم اللغـــة كافة إمكانياتها وقدراتها من دلالات ضمنية ومهارات شـــعرية وبيانية كمختلف التشبيهات والاســـتعارات والطاقات الرمزية وكل ما يدخل في هذا السياق. هنا تزول الحدود الفاصلة، فلا النثر نثر خالص ولا الشـــعر شـــعر بحت، بل إن كلا منهما يســـتعين بطاقات الآخر لإثراء عالمه وإشراک القارئ في عملية إعادة بناء الهيكلة العامة للرواية أو الظاهرة الفنية بشكل عام. وما إن تنتهي العملية على يد قارئ ما حتى يأتي القارئ الآخر ويعيدها على طريقة أخرى.

نظريا تتأســـس الدراســـة الحالية على تلک المفاهيم كمنهجيـــة في القراءة النقدية المقارنة للقصة القصيرة "فزاع طيور آخر" للقاصة الســـورية غادة السمان" و"المستشفى لا، القطار" للقاص الإيراني بيجن نجدي.

هيكل المقالة

تفتتح قصة "المستشفى لا، القطار" بتوظيف تقنية الوصف الروائي، فالراوي/السارد يسترســـل في وصف كافة أجزاء المشـــهد الذي يشـــاهده: إمرأة تفتح عباءتها بســـرعة وتلتـــف بها من جديد ويلمح الراوي بنفس الســـرعة أن ثوبها أبيـــض اللون. في زاوية أخرى، «كانت سكة الحديد صامتة». وفي ركن آخر، مقهى يصدر عنه صوت السماور. و«خلف المقهى، كان مرتضى مســـتلقيا على كرســـي حجري، ورجل يجلس على حقيبة ســـفره، يدخن السجائر، مســـتظلا بشـــجرة الحور.» (نجدي، ۱۳۸۹ش: ۷۲) يحتل هذا الوصـــف صفحـــة بأكملها من القصة. ويتحرک توازيا مع حركة ســـائر الأجزاء المكونة للبنية الروائية وبالتالي يرشدنا في عملية الكشف عن الأبعاد الجمالية الكامنة في العمل

الأدبي، نحو عدة محاور لابد من الوقوف عندها.

أولى تلك المحاور هى أن السارد يصف أجزاء المشهد على نحو، يجعل القارئ أو بالأحرى المشاهد أن يلمس ويشاهد المشهد، بدلا من أن يقرأ عنه، فعين الراوى تعمل كالكاميرا السينمائية وتطل برأسها من مكان مرتفع على كافة أجزاء المشهد وتضعه أمام أعين المشاهدين، فكما يرى الراوى المقهى الواقع قرب سكة الحديد، يرى ما هو خلفه أيضا، حيث «كان مرتضى مستلقيا فوق كرسى حجرى.» (نفسه)

وجهة النظر

تقودنا هذه النقطة بدورها نحو نقطة أخرى هى أن السارد عليم كلى المعرفة، يراقب المشهد بأكمله من الأعلى ويرصد كافة الأجزاء، وإنه قريب من الشخصيات بحيث إنه على علم ببواطنهم: «كان مرتضى مستلقيا على الكرسى الحجرى خلف المقهى، واضعا إحدى يديه على عينيه ولايزال ينظر إلى عتمة الليلة الماضية ويسب فى قرارة نفسه بائع الجرائد الذى كان يثير ضجة بالقرب منه.» (نفسه) أو «بعد كل ذلك الضجيج الذى أثاره وصول القطار، كان الآن مرتضى يود لو يحتضن ضجة بائع الجرائد.» (نفسه: ٧٣)

أما الدافع من وراء اختيار مثل هذه الزواية فى القص، فنتوصل إليه عندما نقرأ القصة، ذلك أنها تقص حكاية رجل يدعى مرتضى كان ينتظر وصول القطار، كسائر المسافرين، لكنه وعند بلوغ القطار المحطة، يشاهد أن رجلين يطردان مسافرا بذريعة ركوبه القطار دون تذكرة. يهرع مرتضى نحو المسافر ويطلب من صاحب سيارة يدعى طاهر المساعدة فى إيصاله إلى القطار فى محطته التالية. تنطلق السيارة بسرعة وأثناء الطريق يجرى سجال حاد بين طاهر ومرتضى حول الاختيار بين المستشفى للتخلص من المسافر أو القطار لإيصاله بغية إكمال رحلته. بعد شد وجذب، ينجح مرتضى فى فرض فكرته وإرادته وبالتالى يفلح فى إيصال المسافر إلى المحطة ومن ثم إلى القطار بعد شراء تذكرة له.

إذن، فالقصة تتناول قضية اجتماعية إنسانية عامة، وهل هناك وجهة نظر أفضل من الراوى العليم قادرة على أن تكشف لنا بواطن الشخصيات وكل ما يحيط بها من ظواهر إنسانية وطبيعية، قريبة كانت أم بعيدة لإبراز الطابع الإنسانى العام للقصة؟

كمـا أن العامل الآخر فى اختيار وجهة النظر هذه هو الوصف الذى تبدأ القصة به، حيث استخدمه الكاتب من أجل إبراز حالة الانتظار لدى الشخصيات. فالوصف بأدق تفاصيلـه يتطلب أن يكون الراوى عليما بالموضوع وملمـا بتفاصيله، كى يكون مطلعا على كل جوانبه، بدءً من بواطن الشخصيات ووصولا إلى أدق تفاصيل المشهد المرئى.

بالانتقال إلى قصة "فزاع طيور آخر"، نجد الوضع مختلفا تماما. إذ إن غادة السـمان توظف وجهة نظر المتكلم (البطل يروى قصته)، حيث ليس بمقدوره التسـلل إلى بواطن الشخصيات ومن ثم الاطلاع على أفكارهم ورؤاهم والعوامل المؤثرة فى حياتهم. لذلک، تنكشـف أمامه أجزاء من هذه التصورات والأفكار كلما تقدمت أحداث القصة، شأنه فى ذلک شـأن القارئ الذى قد بدأ بقراءة القصة، دون أن يعلم ماذا سيحل بشخصياتها فى نهاية المطاف. وعليه، تطّـلع بطلة القصة فجأة أن زوجها يصدر أحكام المتهمين على أساس الصدفة وبطريقة عشوائية وليس بناء على الأدلة الدامغة. لذلک تقول: «وأقنعت نفسى بأن اللعبة لم تعد تنطلى على.» (السمان، ٢٠٠٧م: ١٢) ما يعنيه ذلک هو أن بطلة القصة كانت وقبل وقوع هذا الحدث تنطلى عليها اللعبة لجهلها بأفكار زوجها. هنا فإن السارد قد هبط من مكانة الراوى العليم وأصبح هو أحد شخصيات القصة. من الطبيعى أن هذا النمط من القص يثير تعاطف القارئ مع بطلة القصة. كما يكتشف القارئ برفقة الـراوى الأحداث اللاحقة فى القصة، بحيث يصبح هو نفسـه أحد شـخصيات القصة. بالإضافة إلى أن وصف نفسية بطلة القصة التى تمر بأزمات وتوترات نفسية، يقتضى مثل هذا النمط من وجهة النظر. إذ إن أى شـخص آخر كالراوى العليم حتى، لن يسـتطيع أن يقص علينا تلک التأثرات والأزمات النفسية التى تعيشها بطلة القصة، لاسيما ذلک التغـير الجذرى الذى يطرأ فى ختـام القصة، حيث تضطر البطلـة، فى خضم التوترات الروحية والنفسـية الشديدة لاختيار أحد الخيارين المساعدة أو القساوة فى التعامل مع خادمتها، فتختار الثانى دون الخيار الأول.

الزمان

للزمان دور أساسى فى بناء جمالية القصة الحديثة. فالزمان عند ريمون كنان ضرورى

للقصة والنص كليهما: «إن إلغاءه (إن أمكن) يعنى إلغاء كل السرد الروائى وشطبه.» (ريمون كنان، ٢٠٠٥م: ٦٠)

فخلافا للروايات الواقعية، حيث تعيش الشخصية تجربة زمنية متعاقبة دون أى عزوف عن التتابع الميقاتى، يتقطع التسلسل الميقاتى فى القصة الحديثة، توازيا مع إنقطاعات مجرياتها وإنكساراتها، فإما نشهد لقطات استرجاعية (Flashback) وإما نرصد لقطات استباقية (Flash Forward) أى عرض الأحداث المستقبلية قبل وقوعها. أضف إلى ذلك، تقنيات زمنية أخرى فى القصة الحديثة، تتجسد فى استدامة القصة وتراتبها الزمنى، حيث تنقسم هذه التقنية إلى التسريع والإبطاء. كما أن تقنية التسريع نفسها تتجزأ إلى جزءين هما الحذف والتلخيص. وبدورها تنقسم الإبطاء إلى المشهد والوقفة. (مانفريد، ٢٠١١م: ١٢١)

تدخل هذه التقنيات، فى سياق جمالية العنصر الزمنى فى الرواية / القصة الحديثة. هنا وبالتحديد فى قصة بيجن نجدى يصف السارد مشهد القصة مستعينا بوقفة وصفية (Pause) باعتبارها أحد أفرع الإبطاء الروائى. يتجلى ذلك فى التطرق إلى أدق تفاصيل المشهد، حيث يصبح القارئ منتظرا وصول القطار، شأنه فى ذلك شأن سائر شخصيات القصة.

إذن فالسارد ومن خلال تقنية الوقفة الوصفية يعلق العنصر الزمنى ليدفع القارئ نحو الانتظار لوصول القطار، لكنه وفى المقابل، عندما تتسارع الأحداث، يوظف تقنية أخرى هى التسريع (Acceleration) لتحقيق غايته. فالسارد وعندما يصف سرعة سير السيارة وسقوطها داخل الحفرة وخروجها منها، يستحضر تقنية التسريع.

«كانت فى ذلك الجانب حفرة مليئة بالماء، وقعت فيها السيارة بعد أن وضع طاهر رجله على الكابح. التفت السيارة حول دائرة كبيرة وسقطت. اقتلعت يدا طاهر من المقود. سقط مرتضى فوق المسافر. انكب طاهر برأسه نحو الكرسى الفارغ. كانوا يتدحرجون على البعض وتحتك أبدانهم بالبعض وكانت رائحة أبدانهم تتنقل من قميص لقميص... .» (نجدى: ٧٨) إذن تتسارع الجمل قصيرة ومتواصلة، حيث يقرأها القارئ بسرعة وبالتوازى مع وقوع الأحداث، فحركة السيارة كانت سريعة جدا، بحيث أن قيام

طاهر بوضع رجله على الكابح لم يجد نفعا وتقع السيارة داخل الحفرة.

تشتد وتيرة هذا التسريع أكثر فأكثر في مشهد آخر من القصة: «ما إن نزل طاهر من السيارة ولوى ظهره وصدر صوت طقطقة عظام ظهره وفتحت إمرأة عباءتها للحظة واحدة والتفّت فيها من جديد، حتى وصل القطار.» (نفسه: ٧٩) كما نرى فإن الجمل تتوالى وتتعاقب وتترابط بأحرف "واو" العطف، بحيث إن القارئ لم يجد فرصة ليلتقط أنفاسه ويتأنى ولو للحظات، بل إنه يواصل قراءة القصة بسرعة وقوع الأحداث، إلى أن يصل القطار. فبالإضافة إلى حرف "واو" العاطفة، فإن حرف "ما إن" في مطلع الجملات أيضا قد أوجب تعاقب الجملات، وقد جعل إكتمال المعنى مناطا بالجملة الأخيرة أي "وصل القطار".

إن كان بيجن نجدي يستعين بتقنية الوقفة حسب بنية قصته، فإن غادة السمان توظف تقنية الإسترجاع (Flashback) في قصتها. حسب هذه التقنية، فإن السارد ومن خلال رؤية حدث ما، يستحضر حدثا قد وقع في الماضي ويبدأ بسرده.(مانفريد: ١١٧) تتحدث بطلة القصة عند غادة السمان عن قتل أطفال القطة منذ أسابيع، ما يدفعها نحو وصف كيفية القتل في الأسابيع الماضية، معيدة زمن القصة إلى الوراء، كي تنكشف أمام القارئ جوانب جديدة من أفكارها. وهذا ما يتكرر منذ بداية القصة وحتى نهايتها.

بالإضافة إلى تحطيم التسلسل الزمني للرواية الحديثة، الذي تقدم الحديث عنه، إذا نظرنا إلى القصتين من منطلق التوقيت الزمني، فسنجد أن الأحداث في قصة غادة السمان تقع عند ساعات المساء، بناء على انطوائية الشخصية الرئيسية والأجواء الكئيبة التي تخضع لها القصة. فالراوية تلقى بأطفال القطة ليلا وتطلع على تصرفات زوجها المريبة عند المساء وتترك المنزل مساءا. هذا يختلف تماما عن قصة بيجن نجدي، حيث إن الأحداث تقع عند ساعات النهار، حسب الطبيعة الاجتماعية للقصة. فخلافا للمساء، فإن النهار ليس هادئا بل مزدحما يكثر فيه الضجيج وإن خصوصيته الرئيسية هي الإزدحام.

المكان

تحدثنا سابقا عن غياب أي دور لمكونات القصة الكلاسيكية كالزمان والمكان في بناء

البنيـــة القصصية، أما القصة الحديثـــة فتوزع الأدوار على كافة الأجزاء، بحيث إن إلغاء أى مـــن تلك المكونات أو التصرف فيها وتحويرها، يزعزع البنية العامة للقصة وبالتالى يقودها نحو حافة الانهيار أو تغيير اتجاهها وغايتها فى أقل تقدير. وهذا ما يصدق على المكان باعتباره أحد مكونات القصة الحديثة، فـــ«المكان فى المبدعات الفنية والأدبية عنصر جمالى أســـاس وعنصر شكلى وتشـــكيلى وليس ديكورا. إنه يكوّن –كما يذهب البعض– الهوية الجماعية أو يطبعها بطابعة على الأقل.» (سليمان، ٢٠٠٦م: ٢٨٧)

فى قصـــة "فـــزاع طيور آخر" تقع الأحـــداث فى مكان خارج المدينـــة، فى فيلا نائية وبعيدة عن ضجيج المجتمع وهذا ما ينسجم مع كآبة الشخصية الرئيسية فى القصة. بينما نجـــد الوضع مختلفا تماما فى قصة بيجن نجدى. فموضوع القصة هو المســـؤولية والالتزام الاجتماعى، ومن الطبيعى أن تجرى الأحداث فى مكان مزدحم (محطة القطار). ومن هنا لم يعد مكان وقوع الأحداث عنصرا هامشـــيا، بل يســـاهم فى بناء الهيكلة العامة للقصة وتكوينهـــا. يقول الروائى الإيرانى مصطفى مســـتور: «فى الروايـــات القديمة، كان ذلك الـــدور واقعيا تماما. بمعنـــى أن المكان فى الراوية كان عليـــه أن يذكّرنا بمكان واقعى فى العالم الواقع الذى نعرفه، فى حين أن المكان فى القصة الحديثة، يدلنا عادة على نفسيات الشخصيات وبواطنها.» (محمد خانى، ١٣٨٢ش: ٤٤)

اللغة الشعرية

أما فى النظرية الأدبية الجديدة، حيث السيميائية إحدى اتجاهاتها، وتعتبر اللغة نظاما ســـيميائيا فـــكل كلمة باعتبارها دالا، توجد مدلولا فى الذهـــن. المدلول هذا هو الصورة الذهنيـــة المجردة للشـــىء المرئى. فى هذه الرؤية، لم تعد الكلمة مجرد إســـم لما تذكره، بل صـــورة صوتية وتصورا ذهنيا: دالا ومدلولا. فكل كلمـــة ننطقها، تنطوى على عنصرين: عنصـــر صوتى وآخر دلالى. وحســـب غايته من كلامه، يختلف تركيـــز المتكلم على أحد هذين العنصرين: فإن كان يريد النطق بكلام عادى، يميل نحو المدلول، لأنه يريد أن ينقل إلى المتلقى تصورا مباشرا عاريا عن الغموض والتعقيد، بغية إيجاد رؤية ذهنية مشتركة. بالعكـــس من ذلك، فعندما يحـــاول المتكلم خلق غاية جمالية من خـــلال كلامه و«يميل

التواصل الكلامي نحو الكلام ذاته، أي عندما يصبح الكلام في بؤرة الإهتمام، فحينئذ تنطبع اللغة بطابع شعري.» (خوزان وبايندە، ١٣٩٠ش: ٧٧) بطبيعة الحال، فإن المتكلم في مثل هذه الحالة، يعزف عن غاية خلق تصور ذهني مشترك، محاولا تعزيز الجانب الصوتي. «وبهذا تصبح الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة تم تحريرها على يدى المبدع الذي يطلق عنانها ويرسلها صوب المتلقي، لا ليقيدها المتلقي مرة أخرى بتصور مجتلب من بطون المعاجم – وهو ما نقترفه دائما في حق النصوص الأدبية فنسهم في قتلها وإفساد جماليتها – وإنما للتفاعل معها، بفتح أبواب خياله لها، لتحدث في نفسه أثرها الجمالي. وهذا هو هدف النص الأدبي.» (الغذامي، ٢٠٠٦م: ١٨) من هذا المنطلق، تصبح قيمة أي عمل أدبي مرتبطة بالتأثير الذي تتركه العلامات في المتلقي وليس في المعاني المستوحاة من التجارب السابقة للكلمة أو الدلالات المستخرجة من قواميس اللغة.

بالاستناد إلى هذه الرؤية، فإن اللغة الروائية الحديثة ليست لغة عادية بمرجعية واحدة، غايتها الوحيدة هي التبليغ والإخبار، بل إن القارئ المحترف، عليه أن ينظر إلى أي كلمة في النص الأدبي باعتبارها علامة تشارك في بناء الهيكلة العامة للرواية ويناط بها استيعاب البنية العامة للرواية. فعلى سبيل المثال، تتحدث الساردة في «فزاع طيورآخر» عن «قطار بطيء يخترق صحارى شاسعة ميتة.» (السمان: ٨) عندما نغوص في أعماق القصة، نكتشف أن بطلة القصة وعبر الإستعانة بلغة شعرية متعددة المرجعيات، تقصد من وراء الحديث عن الصحارى الشاسعة والميته، حياتها الفاشلة، حيث تمضى ببطء وملل، لاسيما وأن المسافرين/ الزوج والزوجة لا يعرفان البعض ولا توجد بينهما نقطة اشتراك وحتى لغة مشتركة تربطهما بالبعض، كما أنهما يجهلان ماذا سيحل بحياتهما الزوجية في نهاية المطاف.

تستخدم الراوية كلمات مثل القطار وتعطيها مدلولا معاكسا، إذ أن ما يتوقعه القارئ من القطار هو الحركة والديناميكية والسرعة، ولكن ما نلمسه ونشهده في القصة، هو البطء. هنا وبإضفاء صفة "البطيء" إلى القطار، قد زالت تلك المعرفة السائدة عند القارئ بشأن القطار، حيث يتحول إلى عنصر سلبي في القصة. كما أن عنصر الصحراء والذي يوصف بصفتي الشاسع والميت، هو دال آخر يثير في ذهن المتلقي/ القارئ

مدلول الحياة الفاشــلة /عقم الراوية وســأَم حياتها. وهذا ما نلمحه فى قصة "المستشفى لا، القطار" وسوف نتطرق إليه لاحقا فى هذا البحث.

بالإضافة إلى الشــخصية الأولى فى قصة "فزاع طيور آخر"، هناك شخصيات أخر منها الزوج/ نجم والخادمة / تفاحة وإلى جانب هؤلاء هناك شــخصيات غير إنسانية وصامتــة تمثل بعــض الأدوار: القطة المدللة التى قد وضعــت خمس قطط و«فزاع طيور مغروس فى آخر الحديقة بلا حراك.» (السمان: ٩) فى الوهلة الأولى، قد نظن أن القطة عنصر مهمش لا تأثير له فى بناء القصة وتشــييدها، غير أن دورها الأساسى يتجلى مع اســتمرار عملية السرد. وباعتبارها جزءا لا يمكن التغاضى عنه فى البنية العامة للقصة، تتحمل هذه الشــخصية الحيوانية جزءا من العلاقة الجدلية بين الأجزاء والكل. فالقطة ومــن خلال وضع خمس قطــط، تثير ردة فعل الراوية وبذلك تســاهم فى تكوين البنية العامة للقصة، بدلا عن أن تكون عنصرا فرعيا لا دور له فى القصة. هذا ما نلمسه بشأن فــزاع الطيور المغــروس فى آخر الحديقة، حيث تقوم الراوية بتشــبيه زوجها به: «رغم الصقيع مغروس فى الشرفة منذ أكثر من ساعة بلا حراك.» (نفسه) ما يشترك فيه الزوج وفزاع الطيور هو «عدم الحراك»، وهذا ما ورد فى وصف كليهما. فكما أن فزاع الطيور «مغــروس» من دون حركة ومن أجــل تفزيع الطيور فقط، فالزوج أيضا يتســم بنفس الســمات، حيث أنه «مغروس على الشرفة». إذن فإننا نستطيع أن نعتبر هذه الشخصية "فزاع طيور آخر" وهذا هو نفس العنوان الذى اختارته الكاتبة لقصتها.

العنوان

إن العلاقة بين القصة وعنوانها هى مقولة تســعفنا فى فك جزء من شــفرات الهيكلة المتداخلة المتشــابكة للقصة، فالعنوان هيكلة صغرى تقف إلى جانب الهيكلة الرئيســية (القصــة/ الرواية) وهو بوابة وممر للدخــول إلى العالم الروائى. تدخل هذه المقولة تحت الملحقات النصية (Paratextuality) التى جاء بها الباحث الأدبى جيرار جينيت.

فى منظور جينيت، فإن الملحقات النصية «تدل على العناصر التى تقف فى عتبة النص وتوجــه فهم القارئ للنص.» (آلن، ١٣٨٩ش: ١٥٠) عند حديثه عن العناصر الداخلية

للملحقات النصية يرى جينيت أن "عنوان الرواية" يلعب دورا أساسيا كنص مواز أو مرافق للنص الرئيسى فى توجيه الرواية وفى تحديد نوعية العلاقة بين القارئ / المتلقى والرواية. فى كتابه تحت عنوان "علامة العنوان" (Lamarquee du titre) يقدم لوى هويک أحد منظرى علم العنوان (Titrologie) تعريفا أدق بشأن العنوان قائلا: «هو مجموعة من العلامات اللغوية منها المفردات والجمل وحتى النصوص التى تستطيع أن تتصدر النص وتدل عليه وتساعده وتدل على مضمونه العام لاستقطاب القراء.» (هويک، ١٩٨١م: ١٧)

كما أن فيليب لان يقول فى حديثه عن النص الموازى: «إن النص الموازى هو كل ما يحول النص إلى كتاب ويعرض نفسه على القراء أو على المتلقين بشكل عام. فالملحقات النصية هى شىء أكثر من جدار رصين وصلب.ما نقصده هنا هو العتبة، والمدخل الذى يسمح لنا بالدخول أو العودة منه، كما يقول بورخيس.» (لان، ١٩٩٢م: ٩)

على هذا، فإن عنوان القصة يحظى بأهمية كبرى، إذ إنه وباعتباره النص الموازى للنص الرئيسى بإمكانه أن يكون كلمة السر فى الدخول إلى عالم القصة وإذا استعنّا بقاموس علم اللغة، فإن العنوان دال يدل على مدلول / النص الرئيسى، يكون هذا بدوره دالا يشير إلى مدلول أكبر أى مضمون القصة وفحواها. من هذا المنطلق، فإننا نستطيع تأويل عنوان القصة من خلال قراءة النص الرئيسى. فالنص الموازى/ العنوان على علاقة جدلية مع النص الرئيسى وهو جزء من الشبكة المتشابكة لعلاقات الدوالّ والمدلولات فى القصة /البنية، فلا ينبغى تجاهله فى نقد القصة وتحليلها.

يدخل عنوان "فزاع طيور آخر" فى هذا السياق؛ فبطلة القصة ومن أجل الاستخفاف بزوجها وفضح دوره فى حياتها، تصفه بخواص يشترک بها مع شخصية أخرى فى القصة هى فزاع الطيور، دون التصريح بهذا الموقف، لكى تفسح المجال أمام القارئ/ المتلقى ليطلق عليه عنوانا هكذا (مساهمة القارئ فى إبداع القصة).

ما يتوقعه القارئ/ المتلقى من عنوان الرواية هو غياب التحرک والفاعلية فى القصة وهذا فعليا ما يحكم بناء القصة. فالعنوان وباعتباره علامة/ دالا يخلق لدينا تصورا بأن بطلة القصة بدورها غير فاعلة ولا تتسم بالحيوية وهكذا الوضع حقا: فبطلة القصة إمرأة

عاقر بإمكاننا أن نعتبرها "فزاع طيور آخر". هل أن المقصود من وراء "فزاع طيور آخر" بطلة القصة أيضا، علاوة على فزاع الطيور المغروس فى آخر الحديقة وزوجها المغروس فى الشـــرفة بلا حراك؟ ســؤال لا يمكن الإجابة عنه بوضوح وحسم، لاسيما إذا علمنا أن صفة الـ"آخر" الواردة بعد الموصوف النكرة "فزاع طيور"، تجعل من الصعب التكهن بشأن الشخصية المقصودة من وراء تلك التسمية. فالقصة الحديثة تسعى أن تطلق عنان الأسئلة لتجول بالفكر دون أن تلجمها أى إجابة، إذ إن كل إجابة هى إخماد سؤال ومن ثم تعطيل التفكير بشـــأن القصة وهذا ما يتعارض تماما مع مفهوم القصة الحديثة التى لا حياة لها من دون تعدد الدلالات والمفاهيم.

بالانتقال إلى قصة "المستشـــفى لا، القطار"، فالمفردات تتخلى عن طابعها القاموسى كى ترتدى حلة شعرية وأن تثير معان مختلفة ومتنوعة فى فكر القارئ/ المتلقى. ما نعرفه عن "المستشـــفى" هو المكان الذى يخضع للأمراض والجمـــود والموت أحيانا. فى الضفة المقابلة، تقف أمامنا مفردة "القطار" التى ما تســـتدعيه فى الذهن هو الحركة والديناميكية والحياة والحيوية. إن الكاتب ومن خلال توظيف المفردتين باعتبارهما دالين متعارضين، يكشـــف أمامنا التعارض الذى يحكم القصة ويزودنا بأولى الإشـــارات بشأن مضمون القصة وبأنها تبتنى على أساس التقابل بين رؤيتين مختلفتين.

لعلنا نستطيع إيضاح الفكرة عبر الجدول التالى:

الدال:	المستشفى	القطار
المدلول	الجمود	الحركة
الدلالة	الموت	الحياة

وبذلك، فإن الفاصلة (،) الواردة فى عنوان القصة (المستشـــفى لا، القطار) تكتســـب دورا سيميائيا، حيث جاءت فى المكان المناسب، ولو لم يأت الكاتب بها، لوقع القارئ/ المتلقى فى فخ الفهم الخاطئ، ما يدفعه نحو التعامل مع النص بصورة معاكسة تماما.

تتعزز عملية الكشف عن الدوال والمدلولات فى عنوان القصة بعد تجاوز عتبة القصة والدخـــول إلى العالم القصصى. بعبـــارة أخرى، فالعلاقة بين البنيـــة الصغرى "العنوان" والكبرى "العالم القصصى" علاقة ثنائية جدلية وكما أن العنوان يوجهنا نحو القصة، فإن

القصة أيضا تؤدى دورها فى الكشف عن مدلولات العنوان. ولذلك، يتجلى التقابل والتعارض فى القصة بشكل أكبر وأوضح، بعد تجاوز العتبة والدخول إلى البناء القصصى. فمرتضى وبعد محاولات عدة، يتمكن من إيصال المسافر إلى القطار/ الحياة، رغم مقترح طاهر الذى عرض نقله إلى المستشفى/ الموت، فعندما يعرض طاهر مقترحه على مرتضى، يرفضه الأخير رفضا باتا:

«إذن لماذا لا ننقله إلى مستشفى أو مستوصف ما؟

يمد مرتضى إصبعه باتجاه الطريق خلفه، صائحا بصوت عال:

لأنهم طردوه من القطار وليس من المستشفى!» (نجدى: ٧٧)

فى موضع آخر من القصة، يتجلى من جديد التعارض بين المسؤوليات الاجتماعية والصفقات الاجتماعية:

«قال طاهر: ما الذى نحصل عليه بعد كل هذا؟

ردّ مرتضى مجيبا: تحصل على نقودك وتفهم أيضا كيف يركب الناس القطار وكيف يطردون منه... .» (نفسه: ٧٨)

تتواصل فكرة التجاذب بين الموت والحياة مع استمرار القصة وتلقى بظلالها على كل جوانبها، متحولة إلى مضمون (Motif) يحكم القصة، الأمر الذى دفع الكاتب إلى اختيار ذلك عنوانا للقصة.

من نجدى إلى غادة السمان، حيث يتبلور هذا التعارض والتضاد أيضا. فتقف امرأة عاقر "بطلة القصة" فى مواجهة امرأة حامل "الخادمة" وحتى فى درجة أقل، فى مواجهة حيوان حامل "القطة المدللة". كما تقف امرأة غنية وجميلة "البطلة" فى مواجهة امرأة فقيرة قبيحة "الخادمة". والتعارض الآخر هو المرأة المفعمة بالحب والعاطفة فى مواجهة من لا مشاعر له ويشبه فزاع الطيور "نجم":

الراويه/ امرأة عاقر	⟷	امرأة حامل
الراوية/ امرأة عاقر	⟷	قطة حامل
الراوية/ امرأة غنية	⟷	امرأة فقيرة
الراوية/ امرأة جميلة	⟷	امرأة قبيحة

الراوية/امرأة ذات مشاعر ⟵⟶ زوج يفتقر إلى المشاعر والأحاسيس

⟵ التباين ⟶

هذا التعارض بين الشخصية الرئيسية وسائر الشخصيات والذى نلمحه فى كلا القصتين، يشير إلى التعارض فى بنية القصة، كما يشير إلى إحدى الخواص الرئيسية للقصة الحديثة، حيث إن الشخصية الرئيسية تختلف عن سائر الشخصيات وأن نظرتها وتصرفاتها وأفعالها تتعارض تماما مع من يحيط بها من أفراد المجتمع. يسعى الكاتب أن يبلور هذا التعارض من خلال مختلف الآليات كالتعارض فى اللغة أو تصرفات الشخصية الرئيسية. نرى فى قصة غادة أن العقر يطغى على التعارض القائم فى القصة، ما يجعله العنصر الحاكم (Dominant) فى القصة.

الصناعات الأدبية والإبداعات الفنية

كما هو الحال بالنسبة لمختلف عناصر القصة، فإن الصناعات الأدبية والشعرية تضطلع بدور أساسى فى خلق البناء الروائى والشبكة المتداخلة للقصة وهو المساعدة فى خلق اللغة الأدبية للنص الروائى. لقد أدرك برندر ماتيوز وبذكاء هذا الموضوع وقد أكد عليه، حيث يقول: «على القاص أن يمتاز بالأصالة والخلق والإبداع (Ingenuity) [فعلاوة على] الإيجاز والأصالة والإبداع، من الأنجع والأفضل أن يضيف الكاتب نفحات من الخيال(Fantasy) على قصته. فى الحقيقة لا نجاح لقاص، لا يتمتع بالإبداع والأصالة والإيجاز. والأكثر نجاحا من بين الذين يسلكون هذا الطريق، هو من لديه مسحات وبصمات من الخيال.» (ماتيوز، ١٩١٧م: ٢٣) من هنا، فإننا نستطيع مقاربة التشبيهات والإستعارات وخلق الرموز ومزج الحواس والكنايات والمجازات كلها من هذا المنطلق ووضعها فى هذا السياق.

تفاديا لتململ القارئ وضجره، يرفق بيجن نجدى بداية قصته بتقنيات وإبداعات فنية، ما يدل على أن إحدى وظائف الصناعات البيانية الأدبية هى تكوين الهيكلة المتشابكة من أجزاء القصة/ الرواية. فالتشبيه والاستعارة وتمازج الحواس والصفة الفنية، كلها آليات وأدوات تخدم الإستراتيجية العليا فى القصة. تنطلق هذه العملية

بانطلاق القصة عند نجدى. فامتزاج صباح الأحد وبياض الرداء (الاستعارة المكنية: التجسيم) وصمت سكة الحديد (الاستعارة المكنية) والتصاق وجوه المسافرين ببرودة الصباح (امتزاج الحواس) والنظر إلى ظلام الليلة الماضية (التناقض) وإمكانية لمس رطوبة الجو (الاستعارة المكنية: التجسيم والمبالغة) وانغماس فم "نائم" بثدى الأم (الصفة الفنية أو Epithet) وامتلاء الكرسى الحجرى بصوت القطار، كلها صناعات أدبية يستعين بها السارد ليدفع القارئ/ المتلقى نحو العمل على تفكيك شفراتها والتمتع بتلك العملية الأدبية، مواصلا فى ذات الوقت انتظار القطار مع سائر المسافرين، دون أن يشعر بذلك أو يمر بحالة من الملل والضجر.

كمنهج يبجن نجدى فى توظيف الصناعات الأدبية/ الشعرية فى الإبداع الروائى، تتبنى غادة السمان المنهج ذاته. فالجمل الأولى للقصة ("تمطر تمطر") مكتوبة على طريقة الشعر الجديد، حيث تقتصر وتطول فقرات الشعر، مقتربة بذلك من حدود الشعر. كما أن جمل "تمطر، تمطر" تتكرر بإستمرار فى مطلع كل فقرة من القصة ما يحولها إلى قصيدة ترجيعية/ شعر، حيث يساعد ذلك التكرار والترجيع على أن يشعر القارئ بهطول المطر منذ بداية القصة وحتى نهايتها. المطر الذى يشتد مع اشتداد الأزمة النفسية للشخصية، مؤديا بذلك دورا مؤثرا وفاعلا فى عملية السرد القصصى.

بالإضافة إلى تلك المشتركات الشكلية بين القصة والشعر، فإن قصة غادة تقترب أيضا من حدود الشعر من خلال الاستعانة بالصور الخيالية الشعرية. ففى بداية قصة السمان:

«تمطر بردا رماديا وسأما. تمطر منذ الصباح، وعلى وتيرة واحدة.. على وتيرة واحدة..».(نفسه: ۸) وبذلك تتمازج البرودة/ غير المرئى باللون/ المرئى من خلال توظيف صناعة المزج الحسى. فبطلة القصة تشبه صوت القطة (المجرد وغير المرئى) بـ «نصل حاد لسكين، تنغرس ببطء واستمرار فى بطنها»(نفسه) كى يشعر القارئ بمزيد من التألم والوجع. استمرارا للكلام، تشبه الراوية النظرة الحاقدة للقطة إلى "نظرة إنسانية كتلك التى قد تطل من عينى امرأة سحلوا أولادها أمام عينيها (نفسه). هذا المشهد أيضا يرفع مكانة الحيوان إلى مكانة الإنسان من خلال إعطاءه سمات إنسانية. هذا بالإضافة إلى أن السماء وفى تشبيه مضمر، تصبح كالكائن الحى الذى تأمل

الشخصية الرئيسية أن «تتفجر رعدا.. تتمزق أحشاؤها برقا.» (نفسه: ٩) وهكذا تحيى الأشياء والأماكن والحيوانات كلها نتيجة للتشبيهات والاستعارات والصور الشعرية بصورة عامة وتخرج من ذلك الجمود والميكانيكية، ولكن فى الاتجاه السلبى.

الراوية/ بطلة القصة وبلغة ساخرة، تشبه زوجها/ الإنسان بفزاع طيور/ شيء كى تأخذ به إلى أدنى المستويات وتجلده بأقسى العبارات. تتكرر هذه اللغة الساخرة فى موقع آخر، حينما تتساءل الراوية: «لماذا لا يقدم لفزاع الطيور سيجارة.» (نفسه: ٩) لكى تنتقص من شأن زوجها وتجعله فى مستوى فزاع طيور. تتشابه كلمات الحب (غير حسية) عند الراوية بالبن (حسية) حيث «يحرقونه فى البرازيل كى لا تتدنى أسعاره.» (نفسه) تتوزع هذه التشبيهات والاستعارات وسائر الصناعات الأدبية على كافة جوانب القصة وتتواصل حتى نهايتها كى تترافق اللغة الشعرية مع المضمون فى المستوى المعنوى.

الحبكة والتصميم

خلافا للرواية الكلاسيكية، فإن القصة الحديثة تخلو من الحبكة المعقدة، بل ما نراه فيها هو التصميم (Sketch) وليس الحبكة أو العقدة (Plot)، لكونها قصيرة وليست مطولة. جارلز مى عند تناوله قصص تشيخوف، يحدد لها ثلاث خصوصيات عامة، إحداها أن «القصة ليست حكاية مفصلة ذات أحداث متشابكة (حبكة معقدة) بل إنها تصميم بسيط... تمت صياغتها على نمط الأشعار الغنائية.» (پاينده، ١٣٩١ش: ١٧٣) كما يقول يان ريد عن «التصميم»: «هناك امتياز أولى كبير بين الكتابة عن الحالة والكتابة عن الأحداث. فالأولى تستند إلى كيفية الشيء أو المكان أو الشخص. فيما الثانية تستند إلى ماهية الحدث، إذن فالأولى وصفية والثانية تتبع سلسلة أفعال وأعمال.» (ريد، ١٣٧٩ش: ٤٢و٤٣) من هذا المنطلق، فإن القصة القصيرة تتميز بطابعها الوصفى ولذلك تخلو من أى حبكة قوية ومتشابكة ومن ثم معقدة، وتبقى فى مستوى التصميم.

تتلخص الحبكة فى قصة بيجن نجدى فى أن مرتضى وبعد طرد أحد المسافرين من القطار، يبذل كل ما فى وسعه لإيصاله إلى القطار وينجح فى نهاية المطاف. الأمر كذلك

عند غادة السمان، فإن حبكة قصتها هى عبارة عن معاناة امرأة عاقر مفعمة بالأحاسيس والعواطف، كل ما يحيط بها من أفراد وحيوانات وأشياء، يثير مللها وضجرها ويدفعها نحو الانتقال إلى القساوة بأشد تجلياتها، تاركة الخادمة تتألم بـألم الإنجاب، دون أن تساعدها باستحضار الطبيب لعلاجها. إن بساطة العقدة هى الخاصية العامة للقصة القصيرة، حيث تتم صياغتها، ليس من أجل الوقوف عند التغيرات والتطورات فى الشخصيات وإنما من أجل التأثير فى المتلقى / القارئ فحسب.

ما يترتب على بساطة العقدة فى القصة هو ظهور عدد قليل من الشخصيات فيها، ما نلمسه فى القصتين الفارسية والعربية، حيث أن عدد الشخصيات لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة والشخصية الرئيسية هى الوحيدة التى يتوفر لها المجال للتطور (الشخصية الديناميكية) غير أن الشخصيات غير الرئيسية وإن كانت تساهم فى عملية إيجاد البنية العامة للقصة، لكنها لا تمر بنقلة نوعية (الشخصيات الميكانيكية) ولذلک، فإن نجم والخادمة تفاحة يبقيان بنفس السمات التى ظهرا بها فى مطلع القصة ولايطرأ عليهما أى تغيير، الأمر الذى يصدق على طاهر والبلطجيين والمسافر فى قصة بيجن نجدى.

خاتمة القصة

فى ختام قصة "المستشفى لا، القطار" وبعد أن يتمكن مرتضى من إيصال المسافر إلى القطار، «يصدر عن المقهى صوت المذياع.» (نجدى: ٨٠) وبعده، وعندما كان يحتسى طاهر كأسا من الشاى فى المقهى، يسمع صوت مرتضى وهو يقول «القذرون.» (نفسه) بإمكاننا أن نعتبر المذياع دالا، يدل على استمرار الحياة. إن مرتضى الذى أنقذ حياة المسافر وأعاده إلى الحياة، يسلم فى نفس الوقت بأن فى الحياة قذارة وقبحا وسيئات أيضا (التضاد) ولايمكن إزالتها عن الحياة، لاسيما وأن البلطجيين / القذارة يبقيان داخل القطار / الحياة، وإن كان مرتضى قد تمكن من تهميشهما وتحويلهما من شخصية صاحب قرار إلى شخصية هامشية لا دور لها فى الأحداث.

أما نهاية "فزاع طيور آخر" فهى كالتالى: تتخلى الساردة/ المرأة العاقر عن مشاعرها الإنسانية وتتحول إلى شخصية مماثلة لزوجها، تنظر إلى الأشياء من منظور الصدفة

وتتخـذ القرار بشـأن مصير الخادمة حسـب الصدفة، تاركة إياها وحيـدة تتألم بآلام الإنجاب، على طريقة زوجها الذى تركها مستسـلمة لآهاتهـا وأنينها وبذلک تمر بطلة القصـة بتطور جذرى فى ختام القصة، تدرک من خلالـه الواقع وتخرج عن ذلک العالم الخيالى الذى كانت تعيشـه. يقسى قلبها كقلب زوجها نجم ورغم محاولتها الصمود أمام هـذا التغير، لكن لا جدوى من ذلک وإنها تـدرک ذلک تماما: «عبثا أتذكر مُثلى، عبثا أوقظ فى نفسـى عالمى الحلو القديم، عبثا أبحث عن وجهى الذى كان... .» (نفسـه: ١٨) تاركة بذلک مصير خادمتها بيد الصدفة والأقدار على طريقة زوجها: «بماذا سأحكم؟.. صقيع القسـوة المفجعة يغمرنى.. يتحجر داخلى.. الأصوات كلها تموت عند عتبة عالمى بهـدوء حقيقى، أخرج إلى غرفة مكتبة زوجـى. أجلس حيث كان يجلس. أخرج ورقة بيضاء. أقطعها بعناية إلى قصاصتين. أكتب على الأولى "سـأحضر الطبيب" وأكتب على الثانية "لن أحضر الطبيب". أطوى كلا منهما. أضعهما فى جيبى وأخلطهما...

ثم أسحب واحدة منها.

أفتحها. وأقرأ "لن أحضر الطبيب"... حكم قاطع لا يرد.» (نفسه: ١٨و١٩)

النتيجة

لقد حاولت الدراسة الحالية – قدر المستطاع – إجراء مقارنة على أساس المدرسة النقدية الأمريكية، مسـتعينة بالاتجاه البنيوى لتكتشف بذلک الأسرار الجمالية للعملين الأدبيين، ليس لأن ترفع من شـأن أحدهما وتحط من شـأن الآخر، -كما هو الحال فى المدرسـة الفرنسـية- بل لنقارن بينهما من منظور أدبى بحت، المهم فيه هو اسـتخراج الطاقات الأدبية الكامنة فيهما. لقد أجابت الدراسـة على الأسـئلة التى طرحتها عند بداية الحديث، كما يلى:

أ: كما لاحظنا فإن البحث ومن خلال خطوة تطبيقية كشـف مدى الترابط القائم بين النقد الأدبى والأدب المقارن. كما كشـف عن القدرة الفنية والأبعاد الجمالية الكامنة فى القصتين، بعد إظهار مدى تطابقهما مع الأسس النظرية للنظرية الجديدة.

ب: أظهر البحث أن الأدب المقارن قادر على الكشف عن الأبعاد الجمالية للأعمال

الأدبية، مستعينا في ذلك بحقل معرفي آخر هو النقد الأدبي، من دون أن ينصهر فيه. كما إتضحت الجوهرة الأدبية للعملين الفارسي والعربي. فقد كان لكل منهما إستراتيجيات ومن ثم تقنيات تنسجم وتلك الإستراتيجيات. فإذا كان المفهوم الاجتماعي والإنساني عند بيجن نجدي، يتطلب ألوانا مختلفة من الشخصيات والعناصر الزمانية والمكانية، فإن المفهوم الفردي عند غادة السمان، قد اقتضى طائفة أخرى من العناصر المكونة للبنية القصصية. وإن كانت كلتا القصتين تجتمعان في سياق القصص القصيرة الحديثة التي تتبنى منهجا ديموقراطيا في إشراك كافة الأجزاء في عملية البناء والتشييد القصصي وفي توظيف العناصر المكونة للبنية القصصية دون إبراز عنصر بعينه على حساب عنصر آخر، فالعناصر القصصية إبتداء من الشخصية والزمان والمكان ومرورا بالحبكة والتصميم ووصولا إلى اللغة الشعرية والصناعات الأدبية تتحرك في إطار منسجم ومتناسق لا تناقض فيه، بل يحكمه التناسق والتوافق.

فالكاتبان إذن قد استعانا بتقنيات مختلفة لخلق النص الأدبي، كل حسب ما تقتضيه بنية قصته ومفهومها. فإذا كانت غادة السمان قد اختارت صورا خيالية ولغة ونبرة كئيبة وفقا لكآبة شخصيتها الرئيسية، ففي المقابل قد اختار بيجن نجدي تقنيات مختلفة، لوقوفه عند موضوع أعم وأشمل. على سبيل المثال، فإن وقوع الأحداث في محطة القطار وعند ساعات النهار، هو جزء من الضروريات التي اقتضتها بنية القصة لدى بيجن نجدي. أما كلا الكاتبين –وهما شاعران أيضا– فقد استعانا بالصور الخيالية والأدوات التخييلية الشعرية في قصتيهما وقد تمكنا من إدخال الآليات الشعرية –التي كانت تخص الشعر في وقت من الأوقات– في النظام النثري/ القصة/ الرواية، مستفيدين منها في تكوين البنية العامة لقصتيهما.

ج: ردا على التساؤل عن مدى قدرة الكاتبين في التواصل مع القارئ، فلابد من القول بأن القاص الإيراني بيجن نجدي يتقدم جماليا على القاصة السورية غادة السمان، لاسيما في توظيف الصور الشعرية والتخييلات التي تحكم القصة من بدايتها وإلى نهايتها، بيد أن القاصة غادة السمان، توظف هذه الآلية، دون أن تعطي حقها الأوفى في عملية النسج القصصي. بمعنى أن غادة السمان وإن لم تنس قدرة الصورة الجمالية في تلك

العمليــة، لكنها تضعها فى الدرجة الثانية مــن الأهمية، خلافا للقاص بيجن نجدى الذى يضعهــا فى المرتبــة الأولى ويتحكم فى البناء القصصى من هــذا المنطلق، بحيث إن إسمه فى المنظومــة القصصية الإيرانية ارتبط باللغة الشــعرية فى الدرجة الأولى، لاغيا بذلك الحدود بين الشــعر والنثر. فبيجن نجدى يســتخدم أعقد الصور الشعرية فى رسم لوحته الشــعرية، من إســتعارات معقدة وكنايات ودمج حاســتين مختلفتين مثل إمكانية لمس رطوبة الهواء أو التصاق جلود المسافرين ببرودة الهواء.

د: هنا وفى خاتمة الحديث لابد من أن نتناول سؤالنا الأخير ونرد عليه بأنه إذا كانت المدرسة النقدية الأمريكية تقف عند حدود الكشف عن جماليات المبدعات الفنية وفك شــفراتها، فلابد من القول بأنه من الضرورى أن نخطو خطوة أخرى إلى الأمام وأن لا نقف عند هذا الحد، فماذا يعنى أن نكشف عن جماليات النص من استعارات وتشبيهات وتناســق بين الأجزاء إذا ما لم نقارنها بعمــل أدبى أو آخر فنى؟ فبعد هذه الخطوة لابد أن تكون الغاية السُميا من وراء استخراج العناصر الجمالية الكامنة فى البنية الداخلية للنص، هى وضعها أمام القارئ ورفع مستوى ذوقه ليختار الأفضل وأن يطالب المبدعين الفنيين بخلق أعمال أدبية أقوى وذات جماليات أغزر، الأمر الذى يســاعد فى تشــجيع الروائيــين أيضــا فى إنجاز أعمال أنضــج لتحريك عملية الأخذ والعطــاء بين الكاتب والمتلقــى والتى لطالما بقيت إما مهجورة وإما معطلة لغيــاب النقد الأدبى وقبله الأدب المقارن عن المجتمع والساحات الفنية.

المصادر والمراجع

آلن، گراهام. (١٣٨٩ش). بينامتنيت. ترجمه پيام يزدانجو. چ٣. تهران: نشر مركز.

ارسطوطاليس، (لاتا). فن الشعر. ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة. ط١. القاهرة: لانا.

انوشــيرواني، علي رضا ولاله آتشي. (١٣٩٠ش). «ادبيات و نقاشــي: نقاشيهاى رمانتيک بليک از حماسه ميلتن». ادبيات تطبيقي. ٢/٢. پاييز. پياپى ٤. صص ١٠٠-١٢٠.

ـــــــــ (١٣٩٠ش). «تحليل تطبيقي و بينارشــته‌اى شعر و نقاشي در آثار سهراب». فصلنامه پژوهشهاى زبان وادبيات تطبيقي. دوره سوم. شماره اول (پياپى ٩). بهار. صص ١-٢٤.

ايگلتون، ترى. (١٣٨٨ش). پيش درآمدى بر نظريه ادبي. ترجمه عباس مخبر. چ٥. تهران: نشر مركز.

پاينده، حسين. (١٣٩١ش). داستان كوتاه در ايران. ج دوم. چ٢. تهران: نشر نيلوفر.

خوزان، مريم وحسين پاينده. (١٣٩٠ش). زبانشناسی ونقد ادبی. چ٢. تهران: نشر نی.
ريد، يان. (١٣٧٩ش). داستان كوتاه. ترجمه فرزانه طاهری. چ٢. تهران: نشر مركز.
سليمان، نبيل. (٢٠٠٦م). فتنة السرد والنقد. ط٣. دمشق: دار الحوار.
السمان، غادة. (٢٠٠٧). ليل الغرباء. ط ١٠. بيروت: منشورات غادة السمان.
عبود، عبده. (١٩٩٩م). الأدب المقارن: مشكلات وآفاق. ط ١. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
الغذامي، عبدالله. (٢٠٠٦م). تشريح النص. ط ٢. بيروت: المركز الثقافي العربي.
مانفريد، يان. (٢٠١١م). علم السـرد: مدخل إلى نظرية السـرد. ترجمة أماني أبو رحمة. ط ١. دمشق: دار نينوى.
محمد خاني، بهروز (مصاحبه كننده). (دی و بهمن ١٣٨٢ش). «داستان كوتاه: پيچيدگيهای ناپيدا». كتاب ماه ادبيات و فلسفه. العددان ٧٥ و٧٦. صص ٤٠-٥١.
مدنی، نسرين. (١٣٨٩ش). در كوچه‌های خاكی معصوميت: نقد تطبيقی فروغ فرخ زاد و غادة السمان شاعر معاصر عرب. چ١. تهران: نشر چشمه.
موراماركو، فرد. (١٣٨٧ش). شعر و داستان پسامدرن، حلقه‌های به هم پيوسته (از ص ٤٥ تا ٦٥). ترجمه پيام يزدانجو. چ٢. تهران: نشر مركز.
نجدی، بيژن. (١٣٨٩ش). دوباره از همان خيابان‌ها.چ ٧. تهران: نشر مركز.
ولک، رنه.(١٣٨٩ش). »بحران ادبيات تطبيقی». ترجمه سعيد ارباب شيرانی. ادبيات تطبيقی (ويژه نامه فرهنگستان) ٢/١. پاييز١٣٨٩. پياپی ٢. صص ٨٥-٩٨.
Hoek, Loe. (1981). La marque du titre, Dispositifs sémiotiques d›une pratique textuelle. Paris: ed. la Haye mouton.
Lan, Phillipe. (1992). La périphérie du texte. Paris: Ed Nathan.
Matthews, Brander. (1917). The Philosophy of the short-story. 5th edition. London: Longmans, Green & Company.
Rimmon-Kenan, Shlomith. (2005). Narrative fiction: Contemporary poetics. 2nd edition. London & New York: Routledge.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ١٠١ ـ ٧٧

النيرفانا فى الغزل العذرى على أساس النقد النفسى الحديث
(أبوبكر محمد بن داود الإصفهانى نموذجاً)

روح الله صيادى نژاد*
فائزة پسندى (الكاتبة المسؤولة)**

الملخص
كان الغزل العذرى حيّاً فى العصر العباسى رغم وجود الشعراء الذين ارتفعوا عن الحس المادى وعاشوا فى حبّهم معيشة طاهرةً نقيةً وعلى رأسهم محمد بن داود الإصفهانى المعروف بالظاهرى. فهو نتاج تربية إسلامية صافية امتزجت فيه التعاليم الدينية بروح إنسانية فنتجت عنها هذه العفة و"النيرفانا" من أهم ميزاته ويمثل انعطافاً واضحاً فى تيار الشعر العربى، لأنّه وضع غرضاً شعرياً متميزاً وكان حافظاً لأساليب الشعر الموروثة، كما تأثّر بالحضارة الإسلامية والثقافات الأخرى آنذاك.
سعت هذه الدراسة أن تبرز بعض معالم التربية الروحية المشتركة عند البوذية والإسلام وأهمية الحياة الروحية ومكانتها عند الديانتين؛ وتدور حول وسائل العملية لتحقيقها ثمّ أساليبها لتجرد النفس عن رغباتها وتحقيق الوصول إلى الذات الإلهية. ومن أهم عناصرها الموت، الألم، تعطيل الإرادة، الصراع النفسى والمازوشية.
هذا والمنهج الذى التزمناه فى بحثنا توصيفياً تحليلياً ويعتمد على مناهج الدراسات الحديثة فى النقد النفسى الحديث ويمكن معرفة الأجواء الأدبية المسيطرة على العصر العباسى من خلال النقد النفسى لأشعار الإصفهانى كما سلكنا فى هذا البحث مسلك النقد والتفنيد. إذن دراسة دقيقة لأشعاره تُوضِح قيمة هذا الشعر من الناحية الفنية واتجاهه العفيف فى معالجة هذا الجانب الشعرى المتميز.

الكلمات الدليلية: الإصفهانى، النقد النفسى الحديث، الغزل العفيف، النيرفانا.

*. أستاذ مساعد بجامعة كاشان، إيران j_rs1359@yahoo.com
**. طالبة مرحلة الدكتوراه بجامعة كاشان، إيران Faezehpasandi@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هومن ناظميان
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٥/٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٢/١٨ش

المقدمة

من مهمات النقد الأدبي مواكبة الأثر الفني لمعرفة أسسه الفنية والإبداعية في جوانبها التاريخية والسيكولوجية والإجتماعية واللغوية. يحاول النقد النفسي العربي الحديث الدخول إلى دراسة الكثير من القضايا الفنية في التراث العربي القديم؛ وأيضاً فهم أسرار الأدب عن طريق نظريات علم النفس مرتكزاً على إستنطاق منطقة اللاشعور وهي مركز تخزين تجارب الحياة النفسية. (شكري، ١٩٨٤م: ١١٩) هكذا يعتقد علماء النفس[1] والباحثون في اللغة العربية وآدابها، أنّ الباحث ينبغي أن يطالع ما كان له أثر في آداب العصر كتاريخ الأدب والقضايا السياسية والثقافية والمؤثرة في البواعث النفسية حتى يقدر على تحليل الشعر تحليلاً نفسياً.

ومن المزدهرات الشعرية في العصر العباسي، إزدهار أنواع الحب في هذا العصر وتبيين انحائها قصداً إلى الشهوات الرائجة ونموّ الثقافات اللادينية التي حذّرت المجتمع الإسلامي بحذافيره ولذلك شاع الغزل في شتى مستوياته، فشاع الحب العذري (العفيف)[2] والإباحي بكل درجاتها لكن هناك بعض الشعراء كانوا يحافظون على قدرٍ كبيرٍ من الغزل العفيف والحشمة والحياء. (آذرشب، ١٣٨٢ش: ٢٠٤-٢٢٣) ويتميّز هذا الغزل بعفة اللسان وصدق الصبابة وطهارة المعنا ورقة العاطفة وعنفوان الشوق مع نغمة حزينة وشيوع ألفاظ ومعان حضارية مستجدة والميل بأسلوب السهل السلس. (الإصفهاني، لاتا: ٢٥)

إذن الغرض من هذه المقالة وأهم ما استوقف هذا البحث، أولاً: تصريحٌ بيّنٌ لماهية وعناصر الحب العفيف والغزل العذري الذي يؤثّر في نفسانية شعر الشاعر في ضوء النقد النفسي الحديث (السيكولوجي). ثانياً: ما هي المضامين الأصلية في شعره وهل إنعكست فيه خصائص الأدب العباسي؛ ثالثاً: معرفة أهم ميزاته المسمّى بـ"النيرفانا" وجذوره وهو يعتبر من أهم ميزات الغزل العذري وتعتبر مصدراً هامّاً من مصادر الصوفية وهو الميل إلى العزلة عن الدنيا وملذاتها والحياء والنقاء الناتج عن التربية الإسلامية والإنصراف إلى التأمل والفناء الذاتي لوصول المحبوب.

---

1. Psychologists

2. Love virgin

المنهج المتّبع فى هذه الدِّراسة هو المنهج الوصفى التحليلى والفنى النفسى ويرتبط بالمجتمع من ناحيةٍ وبالنفسية من ناحيةٍ أخرى. وهذا مقصد لم ينظر إليه كثير.

خلفية البحث

ومن بعض الدراسات المرتبطة: "الغزل فى العصر العباسى" رسالة ماجستير لفضل الله السيد عبدالرؤوف (١٣٢٧ق)، "شعر الغزل العذرى فى العصر العباسى شعراؤه وإتجاهاته الموضوعية والفنية"،للباحثة لينا عبد ربه خورشيد الشخشير(١٩٩٨م)، "معالم التجربة الروحية بين البوذية وصوفية الإسلام دراسة مقارنة"، للباحثة ماشطة أحمد (٢٠٠٧م)، "دراسة الحب فى الأدب العربى" للدكتور مصطفى عبدالواحد (١٩٧١م). فإنّ دراستنا هذه مبنية على النقد النفسى (السيكولوجى) الحديث وهذا مقصد لم ينظر إليه كثير من الدارسين وأنّ فى الدراسات المشار إليها أنفاً لا يوجد أى بحث أو مقال قام بدراسة الغزل العفيف لهذا الشاعر وتحليلها فى العصر العباسى ويبدو أنّ هذا المقال يحمل فى طياته شيئاً جديداً.

معرفة الشاعر وخصائص عصره

كان أبوبكر محمد بن داود الإصفهانى (٢٥٧-٢٩٧هـ) إيرانى الأصل، ولد ببغداد وهو من أكابر الفقهاء واللغويين والعلماء والمحدثين و القضاة والشعراء فى العصر العباسى فى إزدهاره وله منزلةٌ عاليةٌ ومكانة خاصة فى هذا العصر وهو فى سن مبكّرة وكان من المقبولين بالحجاز ومصر والشام والعراقين وبلاد خراسان كما نعته إبن الرومى بـ"فقيه العراق". (الخطيب البغدادى، ١٩٣٢م: ج٥/٢٥٦) فله مصنفات مختلفة فى المذهب الظاهرى. له كتابٌ سمّى بـ"الزهرة" وأيضاً أتى فيه من نوادر وذكر فيه من أشعار خاصةً فى غزل العفيف كما أشار إليها إبن خلكان، حاجى خليفة وابن الجوزى. (حاجى خليفة، ١٩٤٦م: ج٢/٢٠١٤)

وأرادَ أبوبكر أن يرسّم من خلال قصائد هذا الكتاب حرارة الشوق وأعماق الحبّ الذى تصاعدت براعمه فى نفسه، وانعكست آثاره ومرائر الحرمان الذى يعانيه ويهوى حبيبته بعين قلبه لا هواه وغرماً مدنفاً متيماً قولاً وفعلاً وجسداً وحسّاً ومجاهداً لغرض النفس وغصص الحب والوشاية العواذل، ووفياً أميناً لا يخون العهد ولا ينقض الميثاق. (الصفدى، ١٩٤٩م: ج٣/٥٨)

وفى هــذا العصر كان للإيرانيين دور كبير فى النهضة الأدبية ولاسـيّما للغزل العفيف دورٌ هــام والحبّ من أهمّ مضامينه فهو يصدر عن نفس طاهرة عفيفة تحن إلى السّــمو الروحى والطهر النفسى والجمال المطلق وتنشد ألحان الشوق واللوعة معبرة عن الحنين. (آذرشب، ۱۳۸۲ش: ٥۹-٤۷)

وهنــاک العلاقات الثقافية بـين العرب والهنود وكانت للفتوحات الإســلامية لبلاد الســند أثر هام فى إمتزاج العنصر الهندى بالإســلامى فكانت هــذه العلاقات قوية فى العصــر العباســى وكان الثقافة والفكر الإســلامى قد إتصل بالحضــارات والثقافات الأخــرى بعد ترجمة الكتب المختلفة خاصة عن الهنديــة وكل ذلک كان له أثره فى إبن داود فهو متسع الثقافات، طليق الأفق وكان الإتجاه الصوفى من الإتجاهات السائدة فى فهم طبيعة العشق فى عصره لكثرة إنغماس الناس فى الترف والتصوف الإسلامى نشأ فى بيئة إســلامية وهو يمثل جانباً من الفكر الإســلامى إتصل بالثقافات الدخيلة والمترجمة كالفلسفة اليونانية والهندية وإستفاد منها. (عبدالواحد، ۱۹۷۱م: ٥٤-٦۸)

ومن الملاحظ أنّ الدراســات الفقهية والتشــريعية والمذاهب الفقهية الأربعة نشطتْ؛ فالفقهــاء يجتهدون ويتناظرون ويختلفــون ويكثرون من التآليف والمصنفات مما أدّى إلى ظهور مذاهب فقهيــة ثانوية إلى جانب المذاهب الأربعة الكبرى ولكلّ مذهب مجموعة كبيرة من أســاتذته وشــيوخه يذيعونه فى العالم الإسلامى ومنها المذهب الظاهرى نسبة إلى أبى ســليمان داود بن علــى بن خلف الأصبهانى الظاهرى وهــو يقوم على إنكار القياس فى الدين ومســائل التشــريع، لأن القياس عقلى والدين إلهى، ومن أجل ذلک كان يرى الوقوف عند ظاهر الكتاب والســنة وعدم فتح الأبواب للقياس والآراء التى تنبثق عنه. (آذرشب، ۱۳۸۲ش: ۱٦۸)

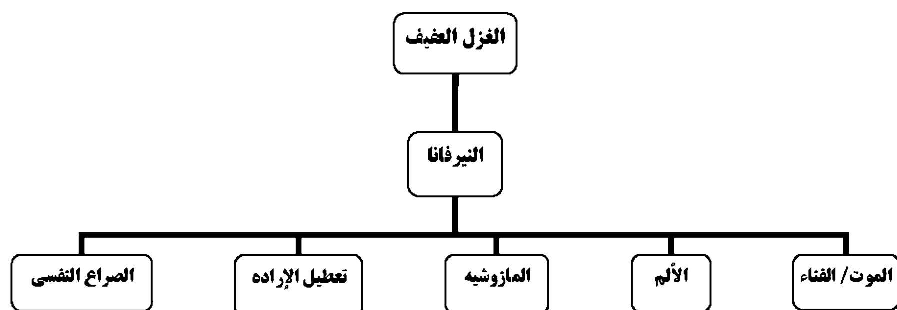
وأخذ "الزهد" ينمو سريعاً منذ فاتحة هذا العصر حين انتشرت موجة الفساد والتّحلل الخلقى فى المجتمع الإسلامى آنذاک، إذ أصحابه -ومن أهمهم الإصفهانى- يتحدثون عن الحب الإلهى وأحواله والنشــوة به إلى درجة الفناء فى الذات العلية ويصوّرون العشــق ولوعة الحبّ فى القلوب ومشاعرهم. (المصدر نفسه: ۱٦۹)

الغزل العذرى (= العفيف، الروحى)

العـذرى نفس ممزقة بين الانجذاب المادى للجسـد والتعلـق الروحى بالمحبوب من حيث هو إنسان بالروح قبل الجسد وما العفة فى شعرهنّ إلا نتيجة تلقائية للإيمان بالقيم الإسـلامية. أمّا التّمنع عند المقدره على الوصال وهو ما يسـمّى عادة بالأفلاطونية فى الحب، تعبير عن عواطفها وأحاسيسها الإنسانية التى فطر عليها إلّا أنّ التّطبع والتّخلق بأخلاق الدين والتحلى بسـمات مهذبة يجعلان هذا المحب متعفف مترفع يسـمو فى حبه عن العلاقة الجنسية والحق أن أصحاب هذا الحب شطحوا شطحات صوفية فى أشعارهم ونظموا ما يسمّى بالحب الإلهى أو العشق الإلهى. (اليوسف، ١٩٨٢م: ١٦)

فالعشق كما يعبّر عنه إبن حزم الأندلسى فى المفهوم العربى ذو روحية نابعة من طبيعة الحضارة العربية الإسـلامية ذات الصبغة الروحية والجذور العميقة ولها روح الأسطورة والحب العذرى أصّل للمفهوم الروحانى لماهية العشق الحىّ عند العرب وهو ضرب من التصوف الإسلامى والصوفية بدأت من حيث إنتهت العذرية. (الأندلسى، ١٩٣٠م: ٦٠)

وهنا نشير إلى الدراسة المقارنة عن الطرق والأساليب لتحقيق النيرفانا، هذا الهدف الأسمى والغايـة القصوى فى التعاليـم البوذية، وعند الصوفية وبعض مواضع التشـابه والإختلاف بينهما:



إنّ النيرفانـا يعتـبر من أهم ميـزات الغزل العذرى وهو أسمـى حالات الوجود فى البوذيـة[1]. تدعو البوذية إلى الإعتزال الكلى عن جميع شـؤون الحياة فى تملك الأموال والإبتعاد عن الناس وعدم التلذّذ بالرغبات للوصول إلى النيرفانا. (نومسوك، ١٩٩٩م:

١. ديانة شرقية شاعت فى الهند وأسّسها بوذا.

٢٨٠) وتعتبر مصدراً هامّاً من مصادر الصوفية فانتشرت في فارس وخراسان وما جاورها قبل الفتح الإسلامی وكان كثيراً من مشايخ الصوفيه من هذين المدينتين لتأثرهم بجوارها وميلهم إلى العزلة عن الدنيا وملذاتها والإبتعاد عن الناس، إنصرافهم إلى التأمل والفناء الذاتی وإنقطاعهم إلی العبادة وعزوفهم عن الزواج والتبتّل والإعتزال والمعاناة الإنسانية لوصول المحبوب فنجهوا نهجهم. (آذرشب، ١٣٨٢ش: ١٦٨) وهذا الرأی عند الصوفية مأخوذ من الآية الشريفة: ﴿اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ﴾ (الحديد: ٢٠) كما ينشد الشاعر:

أمِنتُ عليکَ الدَّهرَ والدّهرُ غادرٌ　　وسكنتُ قلبی عنکَ والقلبُ نافرُ

(الإصفهانی، لاتا: ١٧)

النيرفانا[1]

إن كلمة نيرفانا كلمة سنسكريتية وغلبت على الفلسفة البوذية وبمعنی إنتهاء الشهوة أو الفناء التام للروح والجسد معاً أو خمود الحياة (الجسم و...) وبرودتها بعد حرارتها وتعتبر هدفاً أسمی للبوذی وعامل السعادة وليست سوی ثمرة من تأملات بوذا الطويلة ومجاهداته الشاقة لكی يدفع عن نفسه آلام الحياة كالمرض والشيخوخة والموت والرغبات. (موتوكان، ١٩٦١م: ٣٧)

تكشف الدراسة أن الطريق إلى نيرفانا ثلاثة: ١ـ مرحلة الإلتزام بالدين، الأخلاق والعمل الطيب ٢ـ مرحلة الرياضية النفسية والتأمل الذاتی ٣ـ مرحلة المعرفة والكشف والنظرة السليمة؛ وهی تحصل لمن استطاع أن يعيش حياة يسودها عدل كامل وصبر وشفقة على الكائنات جميعاً وعندئذ يجوز أن يجنب نفسه العودة إلى الحياة وسينطلق إلى غاية نبيلة وعالم آخر عالم لا يمت إلى الواقع بصلة. (سانج، ١٩٧٨م: ٤٠٦)

ومن الملاحظ أن الشاعر أنشد بالمفردات الدينية واسترفد ألفاظاً من الدين والقرآن قد يعود هذا إلى العقيدة النابعة من الاسلام التی دلّت علی ثقافة دينية ويؤكّد مدى تأثيره بالقرآن واستعانته به وبالعلوم الدينية وهی نتيجة نزعته شكلاً ومضموناً:

---

1. Nirvana

إذا اختلَطَ الظَّلامُ وهم سُكارى   بكاساتِ الرُّقاد إلى الصَّباح

(الإصفهانى، لاتا: ٤٢)

الشرح: عندما يَنشر اللّيلُ جناحَيْه على البَسيطة نَجدُ هؤلاءِ قد رَكَنوا إلى نومٍ هادئٍ مُريحٍ لا يَنْغصُ عليهم نومَهم ورُقادَهم أمرٌ مِن الأُمور؛ كما جاء فى القرآن: ﴿وَتَرَى النَّاسَ سُكارى وما هُمْ بِسُكارى﴾ (الحج: ٢)

إذن النيرفانا العذرية تسامى للعذرى الذى كان يعيش صدام شبوب عاطفى مع هوية أصلية تناديه من الأعماق للإشباع الغريزى فتسامى العذرى عملية حضارية قوامها أن العذرى يتخلى عن النزعة الجنسية فى التماس اللذة الجزئية وإتخذ لها هدفاً آخر يتصل تكوينياً بما تخلّت عنه الذات وبذلک توصف بأنها عملية ذات طابع نفسى اجتماعى جعلت العذرى يتسامى بذلک عن الإهداف الجنسية الشبقية التى هى فى نهاية الأمر أهداف أنانية إلى أهداف ذات طابع حضارى تضحى فيه "الأنا" بمتطلباتها الغريزية من أجل بناء "النحن" بناء متكاملاً وبعبارة أخرى المراد منها القضاء على الفردية التى تذوب فى الروح الجماعية مؤدية إلى حالة من السكينة والسعادة الكاملة. (اليوسف، ١٩٨٢م: ٩) يقول الشاعر:

فى عفةٍ نتحامى أن يُلمَّ بها   سوءُ الظنونِ وأن تغتالَها الرِّيَبُ

(الإصفهانى، لاتا: ١٧)

الشرح: حبُّنا فى عفةٍ، نبذلُ كلَّ ما فى وُسعنا أَنْ يبقى دائماً، وألّا يخترقَه سوءُ ظنِّ الآخرين، وألّا يَقضى عليه الشكوكُ والظّنونُ من قِبل الآخرين. أو:

وفتيانِ صدقٍ قد سئمتُ لقاءهم   وعفّفتُ طرفى عنهم ولسانى

(الإصفهانى، ١٩٣٢م: ١٤٦)

الشرح: ربّ شبابٍ ذوى صدقٍ تَعبتُ مِن لقائهم وزيارتِهم وغضضتُ عينىّ عنهم ولم أتكلّم معهم [أعرضت عنهم].

والإسلام قد عدل من مفهوم الحب فنقله من مفهوم حيوانى بهيمى إلى مفهوم روحى متسام أصله وقوامه الحياء والنقاء. كما أنّ تسامى العذرية أفرزه تغلب الحياء والنقاء الناتج عن التربية الإسلامية على توق النفس ذات الدوافع الشبقية. ولذلک فمن

مميزات الحب العذرى إعتقاد العشاق بقوة خارقة لا حول لهم ولا قوة فى ردّها أو السيطرة عليها فيرتفع عنهم اللوم فى كل أعمالهم وترفع عنهم المسؤولية. باعتبارهم مجبرون وخاضعون لسلطات العشق فيعبر الشاعر عن الرغبة فى الوصال بتعبير يقبّله المجتمع. (جلال العظيم، ١٩٨٣م: ٩٥)، يقول:

فلو لم تكن تهوى الفراقَ نحَرتُها ولم تَلتمِس عمداً لها مَن يَقودُها

(الإصفهانى، لاتا: ٢٢)

الشرح: إنَّ الشاعرَ يقول: هذهِ المطيّةُ كانتْ تهوى الفراقَ فلو لم تكنْ تهواه لَكان نصيبُها النّحرَ ثمّ إنّ قيادَها لم يكنْ باختيارِها.

وأنتَ ذاک وقلبى ذا الّذى ملكت هواهُ نفسَک إكراهاً وتَخييرا

(الإصفهانى، لاتا: ٢٣)

الشرح: أنتَ ذلک المحبوبُ الذى ما وفا بعهدِه وقد بَقى القلبُ معلّقاً بِذكراها مِن الجانبيْن، جانبِ الإكراهِ وجانبِ التَّخيير.

ولم يكن باختيارٍ لى فأَترُکه ولااضطرارٍأتاهُالقلبُمَقهورا

(الإصفهانى، لاتا: ٢٥)

الشرح: وهذا التغيُّرُ فى القلبِ تجاهَ تصرّفاتِک لم يكنْ مِن تِلقاء نفسى، ولم يكنْ بإختيارى حتّى أَترُکَه ولا عن إضطرارٍ بل أُصيبَ القلبُ بذلک فهى مِن دواعى القلبِ ونزعاتِه.

ومن أهم خصائص النيرفانا، التجرد من أغلال الحياة وقيود النفس والمراد به الآلام والشهوات النفسية كالطمع والكراهية والحسد والحقد والخوف وخاصّة الحب، فإذا تجرّدت النفس عن الحب فإنّها تتخلّص من الإحساس بالألم الذى يسبّبه إرتباط النفس بالأجسام وتحدث حالة التشبّع الروحى بالإنصراف عن الدنيا المادية كلّها ومستعدة للوصول إلى نيرفانا. ومن سماته التجرد من فكرة الذات وهذا موافق لمعنى النبل. (سانان، ١٩٧٠م: ٣٢٠)

لكن النيرفانية العذرية نحت منحى فنياً فى تصويرها للجسد المحبوب بلغة غير شبقية كانت إرهاصاً حقيقياً للصوفية العرفانية فيما بعد؛ وهو ذات طابع فنى متسم بالجمولة العرفانية الصوفية التى اتصلت بالذات الإلهية ولذلک بين العفة فى الحب وبين الزهد

من سمات مشتركة وملامح متشابهة ونزوع إلى الأعلى والتحريم الجنسى. فالعذرية فى تعبيرها عن العشق أعطت للحب بعداً روحياً كان إرهاصاً حقيقياً لدخول رمز المحبوب بحمولة معرفية عرفانية دالاً على الحب الإلهى. (جودة، ١٩٨٣م: ١٣١)

كما يذكر ابن داود فى تفسير الصوفى لحكمة العشق وتعليل حدوثه بين الخلائق، أن المتصوفين يرون فى العشق قدراً يمتحن الله به من يشاء من عباده ويعوّض لهم فطه الذلة والإنقياد حتى يصل الناس من وراء ذلک معرفه حق الله سبحانه وإيثار رضاه على رضا العباد. (عبدالواحد، ١٩٧١م: ٧٢):

فحتَّامَ لا انفکّ شوقاً إلى الرِّضا   أُصدِّقُ من صِدقى لَديه مُكذَّبُ

(الإصفهانى، لاتا: ١٦)

الشرح: إلى متى أبقى ملازماً لحبِّک مُتَشوّقاً إلى تحقُّقِ رِضاک، فأنا فيما أنا فيه مِن صدقِ ادعاءٍ، ولكنَّ الأمرَ لم يكنْ ليصدِّق مِن جانبِ الحبيبِ بل يُكذِّبُه.

العذرُ يلحقُه التحريفُ والكذبُ   وليسَ فى غيرِ ما يُرضيکَ لى إِربُ

(المصدر نفسه: ١٧)

الشرح: الاعتذارُ مِن التَّقصيرِ فى أمرِ الحبِّ قد يتبعُه أمورٌ تؤدّى إلى التَّحريفِ عن الصوابِ وكذا اللُّجوءِ إلى الكذبِ، ولا توجد عندى حاجةٌ إلّا رِضاک.

وتُرضى قلوبٌ قد تَواتر سخطُها   علىَّ فعادتْنى بغيرِ ترات

(المصدر نفسه: ٢٠)

الشرح: وسترضى قلوبٌ - أى قلوبُ الأَحبَّة - قد تراكَمَ وتضاعَف سخطُها عليه فعادتْه بغيرِ وترٍ ودونَ أىِّ ذَنبٍ.

الف - الفناء / الموت[1]

حينما تسرّبت المذاهب الهندية إلى العالم الإسلامى كان إتفاقاً كبيراً بين فكرة الفناء بينهم فإنها متفقة فى الأصل وهو الوصول إلى مرتبة الكمال وسعادة النفس وإختلفت فى فروعها كما نشير. (الهاشمى، ١٣٤٦ق: ٢٤)

ومن الملاحظ أنّ النيرفانا إتخذ من الفناء هدفاً أسمى فى الحياه البوذية والمتأمل

1. Death

البوذي كان ينبغي الفناء دون الإتحاد بمدبر هذا الكون. ومن هنا قسّم البوذية حالات الفناء في النيرفانا إلى قسمين: ١-فناء شبه التام لأن الجسم لم يزل حياً أمّا النفس فانية ولا تتعلّق بحياة الدنيا ٢-الفناء التام بعد النيل إلى النيرفانا ولا يبقى جسماً أو روحاً ولا يبقى وجود ذاتي للفاني ولا يبقى في نفسه ولا في تفكيره شيء لا إله ولا غيره؛ كما يعتقد أن لا تخلو الحياة من المعاناة التي يسبّبها الشقاء (كالولادة، الشيخوخة، المرض، مفارقة الصديق...) وسرّ الراحة هو قتل تلك الرغبات. (واسين، ١٩٨١م: ٢١٤)

ومن ثمّ الفناء لتحقيق النيرفانا في البوذية شأنه شأن الفناء في التصوف الإسلامي غاية يصبو إليها السالك البوذي بعد القيام بمجاهدة النفس مجاهدة شاقة طويلة وهي حالة من التشبّع الروحي بالإنصراف عن الدنيا كلّها إذ وصل إليها الإنسان تتخلّص النفس في أثنائها من الشعور والإحساس ومن الرغبات والشهوات ومن كافة الصفات البشرية فتضمحلّ الكائنات في نظرة حتى يصبح لا يشاهد فيها شيئاً.

أما في الصوفية إنّ الفناء هو الغاية القصوى للرياضه النفسية وآخر مرحله من مراحل الطريق للسالك العذري في سيره إلى الله. فالصوفي الإسلامي كان يريد الفناء في الذات الإلهية وهي قمة الطريق، غاية التصوف وثمرة مجاهدة النفس، يناها في طريقه للبحث عن الحقيقة. (ماتيوس، ٢٠١٣م: ١٢١)

بعبارة أخرى فناء المتصوف العذري غير ما يكون في بوذا، إذ معناه فناؤه عن نفسه وصفاته الحيوانيه الأرضية حباً في ذات الله بإلتزام التهذيب لا التعذيب ومتى تمّ له هذا الفناء أشرف به على طور لا يشهد معه في الوجود إلا الله حتى ولا نفسه التي بين جنبيه فلا يرى وجوداً إلا لواجب الوجود وحده وإما وجود سواه أيّا ما كان فهو وجود مجازي غير ذاتي لقبوله العدم والفناء؛ أما الوجود الحقيقي الذاتي فهو للذات العلية الأبدية الدائمة البقاء وحدها فيحصل بعين البصيرة والطهارة إلى مقام يسمّى مقام اللقاء أو الوصول وراء العقل المجرّد والإتحاد به ويميل الحب إلى الفطرة الإلهية في الإنسان مهما وصل إلى هذا البحر الجيّاش الذي يجيش قلبه المتراكم من الحب العفيف وهذا هو السبب النفسي الأساسي والعامل الأصيل الذي يميل العذري نحو هذا الإتجاه ويؤدي إلى النفس الراضية المرضية المطمئنة بالإيمان الراضخة لأحكام الشرع والدين

والرقـى الروحـى إذ يصير قلبه مليئاً بالصدق والمروءة والطهـارة والحنو إلى عباد الله والخلائق أجمعين فهذا الفناء يعقبه الإتحاد بالله، يقول:

جُعلتُ فداك إن صلحتْ فِداء　　لنفسـك نفسُ مثلـى أو وِقاءا
وكيف يجوز أن تفديك نفسـى　　وليس محلُّ نفسـينا سـواءا

(الأصفهانى، ١٩٣٢م: ٧٢)

يشـير الشاعر إلى نفس المحبوب التى تكون أعلى شـأناً من نفسه وليستا فى مرتبة واحدة وهذا يدلّ على كثرة الإخلاص فى طريق الحبّ لأنّ الشـاعر يفدى نفسـه له ثمّ يحتقرها ويرجّح المحبوب على نفسـه وهذا نهاية الفناء فى الحبّ الإلهى لأنّ النفس أعزّ شىء عند كلّ إنسان.

لا يكتمـل الحديث عن الموقف النفسـى عند العذريـين إلا بتوضيح رؤيتهم للموت كمـا قال تعالى: ﴿كلُّ نفسٍ ذائقةُ الموتِ﴾ (العنكبوت: ٥٧) وقد إرتبط الموت بالمحبوب فى الشـعر العذرى إرتباطاً وثيقاً وصوّرها الشعراء بوصفها سبباً للموت لكن الموت من ناحيـة أخرى يمثّل عند العذريين إنعتاقاً من الألم، يمثّل وجهة الخلاص الوحيدة من هذه الأحاسيس المدمّرة والحياة العاطفية غير المستقرة (شورون، ٢٠٠٠: ٥)، يقول:

تجرَّت عليه النابئاتُ فأصبحتْ　　بكلِّ الرَّدى غير الحمامِ تُبـادره

(الإصفهانى، لاتا: ٤٨)

الشـرح: كَثُرتْ وازدادتْ عليه نوائبُ الدّهر واسْتحقَرَته لِضعفه، وهَجمتْ عليه بكُلّ أنواعِ البلاء إلّا الموت، أى لم يُهلكْ حتى يَرتاحَ ولكنَّه يُعذَّبُ بمكارهِ الدّهر.

فيا ويكَ لا تسـرع إلى البيـنِ إنّه　　هو الموتُ فاحْذرْ غبَّ ما أنتَ صانعُ

(المصدر نفسه: ٥٥)

الشـرح: ويلـكَ أيُّها الحبيبُ لا تعْجلْ فى الإبتعادِ عـّنى لِأنَّ الفراقَ هو الموتُ بعينِه فاحْذَرْ عواقبَ ما تُقْدِم عليه.

ب- الألـم[1]

الحيـاة فى تفكير البوذية ألم من شـرور هذه الدنيا وطبيعة فى الإنسـان لا مندوحة

1. suffering

من القضاء والتشاؤم ناشئة من هذا الألم. فإذا أردنا القضاء عليه يلزم القضاء على الإنسانية نفسها ومصدره هو الشهوة التى حدثت من الإرتباط بين الحواس والأشياء الخارجية والألم كالنار التى تلتهب فى الحطب، أطفئوها وتخلّصوا منها، فيقول إعدموا الألم فتكتسبوا الخلاص وعلى هذا ليس هناك أسمى من سعادة الطمأنينة وذلك عن طريق الوصول إلى النيرفانا. (نومسوك، ١٩٩٩م: ٢٥٩) وليس الألم مقصوراً على الألم العضوى من أعضاء الجسد بل يشمل جميع تصرفات الإنسان المزيّنة بالرغبات والإعتداد بالذات وهو على قسمين: ١-الألم الجسدى (كالولادة، الشيخوخة، المرض والموت) ٢-الألم النفسى (الحزن والكراهية والطمع وماشابه ذلك.) (موتوكان، ١٩٦١م: ١٩١)

وأمّا تخلل الألم نسيج التجربة الشعورية عند العذريين، أصبح الحبّ عندهم مرادفاً للألم وهو الأثر النفسى الحاد فى نفوس فشلت فى أن تحب وفشلت فى أن تنسى ولم يبق لها إلّا أن تظل فى عذاب مقيم، عذاب ليس من نهاية له. وقد تجلّى القلق فى أمنيات الشعراء والعلاقة بين القلق والأمانى علاقة قوية، فالأمنية رغبة غير محققة، ويرتبط بمحاولة تحقيقها إحساس القلق أو أن بواعثها داخل النفس بواعث قلق وألم على وضع قائم يراد تغييره أو إصلاحه وقد فشل العذريون فى حبهم وأحسّوا فى أوقات أنّ الإرتباط الطبيعى بمحبوباتهم لا سبيل إليه ولذلك فقد جنحوا إلى عالم الأمانى يحقّقون فيه ما قد عجزوا عن تحقيقه فى الواقع. (القط، ١٤٠٧: ١٢٠) يقول الشاعر:

فأنتَ كمشترى أثرٍ بعينٍ　　　فقلبُکَ بِالصَّبابةِ مُستطارُ

(الإصفهانى، لاتا: ٤٧)

الشرح: أيُّها الشاعرُ! أنتَ کمَن يُبدِّلُ الأثرَ بالعيانِ (متأثرٌ بصُور الخيال مِن الحبيب) وقلبُک مُتولّعٌ بالمحبّة يُخفِقُ بالمودّة والغرام.

أرى كلَّ مُرتابٍ يخافُ خيالَهَ　　　كأنَّ عيونَ العالَمِين تُراقبُه

(المصدر نفسه: ١٦)

الشرح: يشير الشاعرُ إلى الحالاتِ النفسيةِ عند الإنسانِ وتُسمّى إحدى هذهِ الحالات فى علمِ النَّفس بالوسواسِ أو مرضِ التردّدِ بقوله: أَعتقد بأَنّ كلَّ شخصٍ أُصيبَ

بمرضِ التَّرددِ وكثرةِ الشَّک يخاف ممّا يخطر ببالِه ويَخشى حتّى مِن ظِلّه وخيالِه، ويظُنّ أنَّ كلَّ النّاسِ يُراقبون أقوالَه وأعمالَه.

وهكذا كان للقلق والألم مظاهر شتى في الشعر العذري كان الليل وكثرة التساؤلات والتعبيـر عن الغربة والحنين إلى أماكن حبهم وكذلک أمنيات الشعراء ورؤية الغراب وظاهرة الإلتفات، كل هذه العناصر أبرزت إنفعاله عند العذريين، كما نرى عند الشاعر:

أَتَذكرُ اليومَ ما لاقيْتُ مِن كمدٍ　　　أمْ قد كفاکَ رسولی بالّذی ذكرا

(المصدر نفسه: ٤٩)

الشـرح: هل تذكر اليـومَ الذی اُصبتُ فيه بمرضِ الهوى ومـا لاقيتُه مِن الحزن وألمِ الشوق أو قد اكتَفيتَ بالخبرِ الذی وصلَ إليک مِن حالی ولم تتفقَّدْ أَحوالی.

فلستُ أبالـى بالرّدى بَعد فقـدِه　　　وهل يَجزعُ المذبوحُ مِن ألَمِ السَّلـخ

(المصدر نفسه: ٤٢)

الشرح: إنَّ فقدَ محبوبِ الشاعرِ أشدُّ عليه مِن الموتِ والهلاکِ، فإذا كان بُعدُ المحبوبِ وهجره أشـدَّ عليه مِن الموتِ والهلاکِ، فهل يُبالی بالمـوتِ بَعد فقدِه، وهل يَتألَّم المذبوحُ مِن ألمِ سَلخِه؟

ووجـد الشـاعر في قلبه بقايا من الحزن لألم الفراق ويبـين لنا ابن داود أنه يتعجّب مـن إجتمـاع الهوى واليأس في صدره دون أن يدرک أن ما في قلبه من ألم الفراق ليس هوى في ذاته ولكنه بقايا الهوى الزائل من وجود اليأس. (عبدالواحد، ١٩٧١م: ١٧١)

وليس غريباً مَن تناءَت ديـارُه　　　ولكنَّ مَن يُجفى فذاکَ غريبُ

(الإصفهانی، لاتا: ٣٤)

الشـرح: في رأی الشـاعرِ ليس الغريبُ مَن يبتعدُ عن موطنِه وأهلِه، بل الغريبُ هو الَّـذی يَظلِمه المحبوبُ ولا يُبالی بهِ، ولا يهتمُّ بمـا يحمله مِن حبٍّ، فهو الجفاءُ بعينِه وهی الغربةُ بعينِها.

فقـالَ رَفيقـی ما لِلَونِکَ حائِلاً　　　وعينيْکَ ما يَعدو جفونَک جُودُها

(المصدر نفسه: ٤٣)

الشرح: إنَّ لونَ الشاعر قد تغيَّرَ مِن شدَّةِ الحُزن والألمِ على فِراق المحبوب وحينذاک

ســأَلَه صاحبُهُ ما هذا الإصفرارُ الطارئُ على وَجنتَيْک وخَدَّيْک وما لِعينيْک لا تَكفّانِ عن ذَرفِهما هذه الدُّموعَ السّاخنةَ.

بعد أنْ يُبيِّنَ الشــاعرُ أنَّ قطراتِ دموعِه قد تناثرتْ على خدَّيْه بعد أن انقطعَ سِلكُها يقول: إنَّ لونَه قد تغيَّرَ مِن شدَّةِ الحُزن والألمِ على فِراق المحبوب وحينذاک سألَه صاحبُهُ مــا هذا الإصفرارُ الطارئُ على وَجنتَيْک وخَدَّيْک ومــا لِعينيْک لا تَكفّانِ عن ذَرفِهما هذه الدُّموعَ السّاخنةَ:

ما يَعلم اللهُ أنّى مُذْ هويتُكمُ　　　أطيق إظهارَ ما أَلقـاهُ باللَّفظ

(المصدر نفسه: ٥٤)

الشرح: اللهُ يعلمُ أنّى مُنذ أنْ هَويتُكم أستطيعُ أنْ أبوحَ بلسانی ما ألقاهُ مِن شدّةٍ وألم.

ج) الصراع النفسی[1]

إنّ النيرفانا هی أعلى درجات الصفاء الروحانی التی يبلغها البوذی بعد مصارعاته وجهوده النفســية عن طريق تجريد النفس وقمع جميع الشــهوات والرغبات وممارســة الضغــط على الذاتيــة والأنانية والتركيز الباطنی فإذا وصل البــوذی إلى هذه الدرجة زالت من نفســه رغباته وإنعدمت مطامعه وأهدافه على زعمهم فلايحسّ بأية مشــاعر تدفعه لفعل خير أو لإرتكاب الشــر وجــذوره الثلاثة وهی الشــهوانية، الحِقد والوَهم ويمكن التغلب والقضاء عليها ثمّ الوصول إلى النيرفانا. (نومسوک، ١٩٩٩م: ٢٥٣)

هذا وظاهرة الصراع النفســی إحتلت جانباً كبيراً من الشعر العذری بل إنها كانت من أكثر الظواهر إلحاحاً فی هذا الشــعر، فــلا تكاد تمر قصيدة أو مقطوعة دون أن تبدو فيها إشــارة إلى هذا الصراع أو أن يكون الصراع النفســی هو لحمة القصيدة وسداها؛ وله أثر مباشر لسيطرة الإنفعالات والعواطف على القصيدة العذرية. الإنفعالات -إذن- كانت عنصراً بارزاً فی التجربة الشعرية للعذريين وكانت مجالاً خصباً للتوتر النفسی الذی أخذ صورة صراع، والذی إستطاع أن يتغلغل فی معظم الشعر العذری، فأثر فيه سلباً أو إيجاباً. (المليجی، لاتا: ١٥٧)

1.. Psychological conflict

فإنّ مشـــكلة الصراع النفسى من المشـــاكل المهمة باعتبار نتيجتها حالة من الكبت للدافع الذى لم يتم إشـــباعه وعدم حلّها نتيجة حالة من التوتّر والقلق وعدم الإرتياح؛ وقد إنتهى فى بعض الأحيان إلى المرض النفسى أو العصبى كما لا يحفل بنوال أو وصال وهذا يدلّ على القناعة الشديدة. (عبدالواحد، ١٩٧١م: ١٠٦)

ومن الملاحظ أنّ الفراق من الآفات الذى تعرّض فى الحب فتعقد مأســاته وتسير به فى طريق الأسى وهو إضطرارى لا ذنب فيه ولا ملل وعند ابن داود الترويع بالفراق هو السهم الذى لا يعدل عن مقاتل العشاق ومن رمى به من المحبوبين أصاب ومن دعى به من المحبين أجاب (الإصفهانى، ١٩٣٢م: ١٥٥) والمحبون يشـــفقون دائماً مـــن الفراق ويحذرون وقوعه وذلک ما يملأ قلوبهم قلقاً ويذهب عنها الطمأنينة. (المصدر نفسه: ١٣٤)، يقول الشاعر:

أم كيفَ يَبـرأُ قلبِي مِن صَبابتِـه　　　بِطِبِّكُم ودَوائِـى عندكُم دَائِـى

(الإصفهانى، لاتا: ٣٢)

الشـــرح: كيف يتخلَّصُ قلبي ويبرأُ ممَّا أصابَه من الحبّ الذى ما بَرِحَ يُلازِمه بواسطةِ طبابتِكُـــم، فى حينٍ أنَّ الداءَ هو الـــدَّواءُ [لا جَدوى مِن المعالجةِ فى حينٍ أنَّ دائى دوائى ودوائِى دائى].

فأغضى على جمرِ الغَضا خشيةَ القِلى　　　ولولا الهَوى ما ضَاقَ عنِّى مَهـربُ

(المصدر نفسه: ٣٣)

الشرح: أتحمَّلُ المصائبَ فى طريقِ وِصالک وأَصبر على الأَذى خشيةَ الفِراق وكأنَّنى أَعيشُ على جمرٍ، ولولا حبُّک ووصالُک لآثرتُ الفرارَ ولم يكن هذا الأَمرُ علىَّ صعبٌ.

هو يريد نسيان الحبيب لكنّها ليست الإرادة القوية التى تترجم الرغبة إلى فعل جاد وإنما تنحصر فى حدود الرغبة التى تصطدم بعدم قدرته على النسيان فتقف عاجزة وترتدّ على مجالِ الأمنيات التى لا تتحقّق. كما نرى صراع بين حبه للمحبوب ورغبته الصادقة:

أَبكّى عَلى مَن لستُ أَرجو ارتجاعَهُ　　　وأَبكى على أَن لا يَكون رَجـاءُ

(المصدر نفسه: ٣١)

الشـــرح: وأَبكى أَيضاً لأَنَّنى لم أَكن على يقينٍ أَنَّ الحبيبَ سَيعودُ وليسَ هناکَ أَملٌ أو رجاءٌ لِتحقُّقِ هذا الأمرِ.

الشــاعر فى مجال الصراع النفســى يقوم بوقفة مع النفس وحســاب لها وهو يحاول إقناع نفســه بهذا وكيفية الخروج من هذه الدائرة القاتلة ومن المستحيل إرضاؤها كلّها، يتصارع فى نفس الشــاعر دافعاً الخوف والحب: الخوف من الله والحب إليه، ويعبّر عنه الرغبة فى لقاء محبوبته، الخوف من الله يتطلب منه التقوى والخشــوع وللتقوى حدودها المرســومة فى الدين وأبسطها، والحب يتطلب منه أن يصل إلى محبوبته ويصاحبها فلابدّ من الصراع وخاصةً إذا كانت الدوافع متكافئة، لا سبيل إلى إرضائها معاً، يقول:

إذا لم أنافس فى هواک ولم أغِرْ … عليک ففيمَن ليت شعرى أنافِس

(المصدر نفسه: ٥٣)

الشــرح: إنْ لم أبذلْ جُهدى ولا أُرغّبُ نفسى فى محبّتِک، يا تُرى! فإلى مَن أَبذلُ هذا الجهدَ وهذه المنافسةَ (أى لا أبذلُها لغيرِک).

ومن الملاحظ أنّ دائرة الصراع النفســى كانــت النفس بكلّ تعقيداتها ولعلّنا وجدنا أيضا أنّ بعض أســباب الصراع النفســى كانت تنشــأ فى خارج النفس وآثارها داخل النفس ووجدنا أيضاً أن نتيجة الصراع النفسى فى الشعر لم تكن معلّقة وإنما هى محسومة فى أغلــب الأحيان لصالح دافع الحب وهذا يعنى دوام الصراع فى صور أخرى ولعلّ من الأشــياء اللافتة للنظر هنا توارد بعض التعبيرات عند العذريين على صور متشابهة، فلا نســتطيع الإدّعاء أن الصراع كان بين الروح والجســد أو بين الأمل واليأس. (الخليف، ١٩٦١م: ٤٨) فكان للصراع النفســى آثار ســلبية وإيجابية منها اليأس بقدر ما فيها من الإحباط والقلق والرجاء بالوصل بعد الصرم، يقول:

إذا دَعا اليأسُ قلبى عنکَ قالَ له … حسنُ الرَّجاءِ فلم يَصدُر ولم يَرِد

(الإصفهانى، لاتا: ٤٥)

الشــرح: كلّما أَردتُ اليأسَ مِنک وكلمّــا أرادَ أنْ يَيأسَ مِنک القلبُ ويقطع العلاقةَ أجابَهُ حســنُ الرّجــاءِ والأملُ المطلوبُ وخُلِــقَ عنده الأملُ ولكنَّ هــذا الأملَ لم يلقَ إستجابةً منک، ولم يَرُدَّ عليَّ بسرورٍ وراحةٍ.

وكَفَّ رجائِى فأطمأنّتْ مخافَتى … فلم يبقَ لى إلّا التّأسفُ والفكر

(المصدر نفسه: ٤٦)

الشـــرح: عند ذلک قلَّ رجائی وخابَ أملی وحَلّتْ مکانَه المخافةُ فما بَقِیَ لدیّ إلاّ التأسفُ عمّا فاتَ والفکرُ فی ما مضی.

ونجد کثیراً إشارات لفکرة القضاء والقدر بأبعادهما الإسلامیة وسلطانه علی الشعراء فی الشـــعر العـــذری وأن القضاء والقدر أحیاناً یکونان مرادفین لفکرة التســـلط والقوة. (القط، ١٤٠٧ق: ١١٩) یقول الشاعر:

إذا بلَغَ المکرُوهُ بِی غایَةَ المَدی   فأَهونُ ما تجـــری إلیه المَقـــادِر

(الإصفهانی، لاتا: ٤٧)

الشـــرح: حتّی وإنْ بَلغت المصائبُ غایتَها وذروتَها، فإنّی لا أُبالی بها لأنّنی مُستسلمٌ أمامَ ما یحدث لی مِن قضاءٍ وقدرٍ.

بما حَبِلَتْ فلتأْتنی مِن بلائِها   فلیسَ لِمَا یَقضی به اللهُ حابسُ

(المصدر نفسه: ٥٣)

الشـــرح: واللیالی والحوادثُ هی حُبلی بالمکارهِ فتُصیبـــنی، لأَنّ کلَّ ما قدّرَ الرّحمٰنُ سیحدث ولا مانعَ لإرادةِ الله تعالی.

الحب عند الشـــاعر العذری نوع من المعانة النفسیة الحادّة وحالة دائمة من الصراع بأشـــکاله المعقدة، هو رغبة فی الألم وإســـتعذاب له ولومة النفس والحب بالإبتلاء دون إختیار النفس والمحبوبة فی الشـــعر العذری ذات سطوة وقدرة وهی قادرة علی أن تفعل وأن تؤثر:

أأیامُ هذا الدَّهـــرِ کم تَعنُفِین بِی   کأن لم تری قبلی مُعَنّی ولا بَعدی

(المصدر نفسه: ٤٤)

الشرح: یا أیّها الدهرُ! لماذا تعنّفُ بی وتُشدِّد علیَّ کأنّک لم تَرَ ما أصابَنی من عناءٍ وشدةٍ وکأنّک لم تجدْ أحداً قبلی ولا بَعدی ترمیه بسهامِ العذاب، وقد وُجّهتْ سهامُک نَحوی فقط.

وأنت أخٌ لی قادرٌ أنْ تزیلَ ما   أُقاسیه لا تدری بما بی أو تدری

(المصدر نفسه: ٥١)

الشـــرح: وأنت تستطیعُ أنْ تُزیلَ ما أُعانیه مِن همومٍ وآلامٍ، ولعلّک تدری بما أُقاسیه وقد لا تدری.

ما يَعلم اللهُ أنّي مُذْ هويتُكمُ　　　أطيق إظهارَ ما أَلقاهُ باللَّفظ

(المصدر نفسه: ٥٤)

الشرح: اللهُ يعلمُ أنّي مُنذ أنْ هَويتُكم أستطيعُ أنْ أبوحَ بلسانى ما ألقاهُ مِن شدّةٍ وألم.

كما أنشد الشاعر العذرى فى شكوى الزمان وتقلب صروفه وغدر الأيام.

سأَشكُر ذنبَ الدَّهر فيك ولم أكنْ　　　علـى غيرِ الأيـامِ أَشكرُ مُذنبـاً

(المصدر نفسه: ٣٦)

الشرح: إنَّ الدَّهرَ خانَنى فى هذا الحبِّ وهو ذنبٌ، وأنا سأُقدِّم شُكرى للدَّهر والمذنبِ الحقيقى، ولم أَكنْ فى يوم مِن الأَيام وعند تغيُّر الزَّمان وما يكتنِفُه مِن حوادثَ غير مترقبةٍ أنْ أَشكرَ وأَتشكّرَ مِن مُذنبٍ مثل الدَّهر.

أأيامُ هذا الدَّهـرِ كم تَعنُفين بِى　　　كأن لم ترى قبلى مُعَنّى ولا بَعدى

(المصدر نفسه: ٣٩)

الشـــرح: يا أيّها الدهرُ! لماذا تعنّفُ بِى وتُشـــدِّد علىَّ كأنّك لم تَرَ ما أصابَنى من عناءٍ وشـــدةٍ وكأنّك لم تجدْ أحداً قبلى ولا بَعدى ترميه بســـهامِ العذاب، وقد وُجّهتْ سهامُك نَحوى فقط.

إذن يرى إبن داود من طبيعة العشـــق تحمل آلامــه والصبر على أوصابه وأن لحاق المحب بمحبوبه المفارق حتم لازم لا يعتذر عنه ولا تقف دونه عقبة فما يجوز عنده التعلل بالأخطـار أو الحذر من المصائب. فهو يوجب على العاشـــق أن يبذل نفســه ولا يبالى بما يتهدّده فى ســـبيل اللّحاق بمن يهواه؛ فكلّ ما يصور تحمل المحبين للعظام وإضطلاعهم بالمشـــقّات ورضاهم بالأهوال يلقى عند إبن داود حظوه وقبولاً. (عبدالواحد، ١٩٧١م: ١٠٦)

د- تعطيل الإرادة[1]

نـــرى فى تعاليم بوذا دعوة إلى ترک الآمال والتعامل بالحســـنى والتصدق والتفكير السليم والتحذير من متاع الدنيا كالمال والشهوة والإنتصار على نفسه وشهواته بتجريد

1. Able will

النفس عــن الرغبات وكبت نوازعهــا وتعطيل الإرادة للنيل إلــى النيرفانا. (الهاشمى، ١٣٤٦ق: ١٩)

أمّا الســالک العذرى بوصولــه إلى مقام الفناء الذى وصفنــاه يتحقّق له قول النبى (ص): «موتوا قبل أن تموتوا» أى موتوا عن رؤيه وجودكم وإختياركم وإعتمادكم على حولكم؛ والوجود والإختيار فى الحقيقه وقف على الله الواحد وإنكم أسباب وهو مسبّب الأسباب. (ماتيوس، ٢٠١٣م: ١٢١) وهى حالة -كما وصفه ابن الفارض- تتجرّد فيها النفس عن رغباتها، وميولها، وبواعثها، بحيث تتعطّل إرادتها وتموت، فإذا ماتت الإرادة أصبحت النفس طوع الإرادة الإلهية. (نومسوک، ١٩٩٩م: ٢٧٣)

إذن الظاهرة العذرية فى التراث العربى تحوم حولها ظلال اشــكالية الإبداع وعلاقته بالإرادة والعذريون قد جعلوا من مقاييس صدق العاطفة الخضوع فى الحب والإستسلام لأمره، فهم أســرى فى يد من يهوون لا يملكون تصرفاً ولا يحســنون صُنعاً. (عبدالواحد، ١٩٧١م: ٩١)

ومن الملاحظ أنّ تعطيل الإرادة أصيل فى الهوى كلّه ولاسـّيما الذى نسمّيه بالعشق العذرى لأن المرء يرتبط فيه بإرادة شــخص آخر فهو مقيدٌ بهذا الإرتباط الذى لا تتّفق فيــه الإرادتان فى جميع الأحيان وينتهى به الأمر إلى البقاء على حاله عجزاً عن تغييره لا رغبة فيه فهو لا يتعلّق بمعشــوقته لأنه راض عن هذه العلاقة يتلذّذها ويتذوّق النعمة فيها ولكنّه يتعلّق به لأنه عن فراقه مقيد بضروب من العادات والوســاوس لا حيلة له فيها ولا قدرة له عليها. (العقاد، ١٩٨٢م: ٢٦٦)

إذن موضوع الإرادة (=الإختيار والعزم) من الموضوعات الفلســفية والسيكولوجية إذ تخضع بعضها للعقل وبعضها تســلط العقل، كما عبّر الشــاعر عن شــدّة ما تلقى من الوجد متمنية الوصل إلى من تحب:

أضنُّ بها عَمَّن يرى الملكَ دونها وأُبذُلها طوعاً لِمَن لا يُريدهــا

(الإصفهانى، لاتا: ٤٣)

الشــرح: يقول الشاعرُ إنّه يضنُّ بنفسِــه على مَن يُريدها طوعَ إرادتِه ويُلِحُّ فى ذلک ولكنَّه يَبذُلها زَهيدةً رخيصةً لِمَن لا يرغَب فيها ولا يُريدُها.

إذا المـــرءُ لم يُقدَر له ما يُريده　　　أرادَ الذى يُقضى له شاءَ أم أبـى

(الإصفهانى، لاتا: ٣٦)

الشرح: إذا المرءُ لم يتهيَّأْ له ما يُريده وما يَتمنّاه، عندئذ سوف يكون خاضعاً لإرادةٍ خارجةٍ عن نطاقِه، فيستسلِمُ أمامَ القضاءِ والقدرِ سواءً أَرَضِىَ بذلک أو لم يرضَ. وقوله تعالى: ﴿وَقَضى رَبُّکَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ﴾ (الإسراء: ٢٣)

لا تدلّ الإرادة على الرغبة الواعية فقط لكنها تشـــمل على الغزيزة اللاواعية وعلى العادات والإندفاعيات والميول من أى نوع ومن كل نوع. ومن ذهب إلى القول بتعطيل الإرادة فى العشـــق العذرى فمذهبه يحمل كثيراً من المثالب والمغالطات النابعة من سوء فهم لإشـــكالية الإرادة فى بعدها الفلســـفى والنفسى إذ الإرادة ليست هى الوعى ولكن فى جوهرها هى اللاوعى. فالعذرية إذن لا تفتقد إلى الإرادة بل هى تجسيد للإرادة التى حاولت أن تمحقها الظروف السياســـية والإجتماعية التى ســـادت المجمتع الإسلامى فى آنـــذاک وهى إرادة اللاوعـــى الذى صدع فى وجه الواقع بعد أن كبل الوعى وحُظر كما هى إرادة التغلب على القهر والسلب الذى مورس على الفرد داخل المجتمع وعلى جميع الأصعدة السياسية والإجتماعية والفطرية. (العقاد، ١٩٨٢م: ١٦)

فالعذرية شـــذوذ عن الأصل المعرفى لماهية الحب وتعطيل لإرادة الحياة وتلک نظرة للحـــب فى جانبـــه المادى لا فى جانبه الروحى العرفـــانى وإن تصادمت مع إرادة الحياة وعطّلـــت من دورها الحياتى إلّا أنها إرتقت بالنفس الإنســـانية إلى ملامســـة جوهرها الروحى فســـمت بالعشـــق من الطابع المادى إلى الطابع العرفانى. فحاولت العذرية أن ترتقـــى بالإرادة من مفهومها المـــادى إلى مفهومها العرفانى الذى عطل الإرادة فى فعلها الملموس. (نفـــس المصدر، ٢٦٧) ومنعته مروءته وطابعـــه المعنوى حضور مجالس اللهو والغناء والخمرة، يقول الشاعر:

وجدتُ الذى يسلى سواى يشوقنى　　　إلى قربكم حتّـــى أملَّ مكانـى

(الإصفهانى، ١٩٣٢م: ١٤٦)

الشرح: وجدت الذى يسلى العاشقين بشرب الخمر أو سماع الغانيات، بينما يشوقنى إلى قربكم حتّى ضاق علىّ مكانى فرحلت.

لكنَّــه مِــن أُمــورِ اللهِ ممتنــعٌ فى الوصفِ قدَّرهُ الرَّحمانُ تَقديرا

(الإصفهانى، لاتا: ٤٩)

الشــرح: ينقلبُ القلبُ بقُدرة اللهِ وإرادتِه، حيــثُ قيل إنّ قلبَ المرءِ بين إصبعيْن مِن أصابعِ الرّحمن يُقلِّبُه كيف يَشاء وقوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (البقرة: ٢٠)

هـ- المازوشية[1]

فى رأى البوذيــة إنّ الدنيا كلّها ألم وشــرور ومعرفة الحقيقة تحتاج إلى ضبط النفس وتعذيبها للوصول إلى النيرفانا أو الصفاء الروحى وهو أصعب من فتح الممالك ومنشأ هذه المعاناة والشــقاء يرجع إلى الرغبات التى تمتلئ بها نفوســنا وأننا نرغب دائماً فى شيء ما مثل: الزواج، القوة، الجمال أو الثراء...؛ فتعاليمه كلّها سلبية وإنما كانت لعقيدة قائمــة فى النفــس هو أنّ العمل الإيجــابى يزيد التكالب على حطــام الدنيا وهذا يزيد الشقاء. (الهاشمى، ١٣٤٦ق: ٢١)

إذن المازوشــية أو التعذيب الذات من المبادئ الأساسية فى رأى البوذية والصوفية وهدفها الوصول إلى الســعادة؛ كما نرى أيضا عند الشاعر العذرى كان يتعمد التشبيب بالمحبــوب تعمداً كانت وراءه دوافــع اللاوعى التى تضمر أنّ العذرى كان من العصابيين الذين يهوون تعذيب الذات أى مازوشــى الطبع ولا تنتهى علاقته بالمحبوب إلى الرباط الشرعى الزواج ويحسن المنع والإغراء والإطماع بالإقصاء وأسباب اللّجاجة فى الهوى عنده كثير. (العقاد، ١٩٨٢م: ٢٦٦) كما يقول الدكتور حمودى: «وجد الإصفهانى فى كتابه مكاناً فسيحاً يمكن أن يبسط فيه من مرارة النفس ما يريحها من الأعباء.» (الإصفهانى، لاتــا: ١٥) فبــدا غزله إمتلك صوراً جميلة وألفاظاً عذبة متســمة بالإصالة والعمق كما أنشد حين صراحته فى إعلان العشق:

أمِثلَ الذى ألقى يُقاومُه صبرٌ فأَصبرُ أم مِثلى يُنَهْنِهُهُ الزَّجرُ

(المصدر نفسه: ٤٦)

الشرح: إنَّ ما أَلقاه مِن آلامٍ لا يُطاق إلّا بالصبرِ، فالصبرُ هو المستعانُ فى هذه الأَزمةِ؛

1. Almazhukah

فعندئذٍ سوف أَتحمّلُ كلَّ هذه المتاعبِ أم أنَّنى فى حالةٍ يُزحزحه الزَّجرُ وعدمُ الإلتفاتِ.

مَن خانَ هانَ وقلبى رائـدٌ أبداً ميلاً إليک على هجرى وإقصائى

(المصدر نفسه: ٣٢)

الشـــرح: مَن خَان عهدَه هانَ عليه الأمرُ إذ لا يُبالى بما سيحدثُ فى حينٍ أنّ قلبى ما فَتِئَ يَطلبُ الوصالَ ومُلازماً لحبِّه مع ما أنتَ عليه مِن الإصرار على الهجرِ والإبتعادِ.

أعِدْ نظراً فيما ادَّعيتَ ولا تَحِـدْ لِتعلمَ مَـن مِنّا الشَّقىُّ المُعـذَّبَ

(المصدر نفسه: ٣٣)

الشـــرح: أَعد النَّظر فيمــا تدَّعِيه وادَّعيتَــه مِن حبٍّ وإخـــلاصٍ، ولا تتجاوزِ الحقَّ والصّـــدقَ لِتُصبحَ على بيِّنةٍ مِن الأمرِ، مَن مِنَّا هو المعـَّــذبُ فى هذا الحبِّ ومَن مِنَّا يُعانِى الشَّقاءَ والشِّدةَ؟!

فنتاج الأديب صورة لنفســه وتاريخ لحياته الباطنية، فالحب العذرى يعبّر عن حالة مرضية متغلغلة فى نفس العاشــق وتتبيّن فى ولعه بســقمه وهزالــه وحرمانه وتلذّذه بألمه وإســتمتاعه بحرقة الشوق الذى لا أمل فى إشــباعه ولا تخلو ظاهرة الحب العذرى من خصائصه "السادو مازوشية" (سليمان، ١٩٦١م: ١٠٢)، يقول الشاعر:

متى يا شفاءَ السُّقم سُقمِىَ مُنقضى إذا ما دواءٌ كـان للدّاءِ مُمرضــى

فهيهات ما هذا عَلى ذاک مُقلَعٌ أجل لا ولكنْ مدَّةُ العمرِ تنقضــى

(الإصفهانى، لاتا: ٥٤)

الشرح: يا مَن عنده شفاءٌ لسقمى، قُل لى متى ينتهى هذا السُقم، عندما يكون دوائى هو بذاته دائى (وهو المحبوب). هذا أمرٌ بعيدٌ أنْ يزولَ سُــقمى بالدَّواء، نعم! دوامُ السُّقمِ يُعجّل بإنقضاءِ العُمرِ (ينقضى العمرُ بالسقم والألم).

ومن الملاحظ أن الشاعر العذرى يميل ميلاً شديداً إلى تعذيب النفس والحبيب لمجرد الإستمتاع والتلذّذ بالألم والعذاب بأنهما جزءاً من عنف التجربة الغرامية العذرية:

لابُدَّ لى منک فَاصنع ما بَدا لکَ بِى فقـد قَدرتَ علــى قَتلى وإِحيائى

(المصدر نفسه: ٣٢)

الشـــرح: يا حبيبى! إنّى على اعتِقاد أنَّ الحَّــب يجب أنْ يكونَ قائماً بيننا، فافعلْ ما

أحببتَ من تَعذيبى وهجرى فإنَّ قتلى وإحيائى بيدک.

دَعانى الشوقُ والرُّكبانُ قد هجَدوا والشَّمسُ فى آخرِ الجوزاءِ تتَّقِد

(المصدر نفسه: ٤٢)

الشـــرح: لقد هاجَ بى الشـــوقُ إلى المحبوبِ فلم أذقْ لذّةَ الكرى فى حينٍ أنَّ الرُّكبانَ قد إســتولى عليهم النَّومُ مِن شدَّةِ التَّعبِ وطولِ المسيرِ، فَقَدْ أشرقَ عليهم الصُّبحُ وبزغتْ عليهم الشّمسُ ولكنَّهم لم يَستفيقوا مِن نَومهم بعدُ.

النتيجة

ومن خلال دراستنا نستطيع أن نخلص أهم ما حصلناه فيما يلى:

العلاقات الثقافية فى العصر العباسى يؤدّى إلى اتصال الحضارات والثقافات المختلفة ومنها الثقافة الإســلامية والثقافة الهندية، فكان بعض مواضع التشــابه والاختلاف بين البوذية والاتجاه الصوفى العذرى ومن أهمها "النيرفانا".

نســتنتج من القرأة الســيكولوجية والنقدية النفسية الحديثة للأدب العباسى أنه كان للحب العفيف وعلى رأســها النيرفانا دورٌ هام عند العذريين فهو لا يصدر إلا عن نفس طاهرة عفيفة تحن إلى السّــمو الروحى والطهر النفســى والجمــال المطلق لكن البوذية لا ترى الحب إلّا شــبقاً وشــقاء وهو نابع من الطبيعة المادية والجسدية وتأمر بالتخلى عن كل روابط الإنســانية وتعود موقف شــاعرنا من الأحداث وظروفها النفســية إلى الإزدواجيــة الذاتية تتجلّى من خلالها مواقفه العذرية ونلاحظ أنّ المفردات التى تنتمى إلى معجم العاطفة الصادقة متوفرةٌ فى شعر شاعرنا بكثرة ومن أكثر الكلمات النفسانيّة مطبوعة بطابع الحب ومشــتقاته وتميّز بالصدق فى نقــل وتصوير انفعالاته العاطفية ودلّ على معرفتها بصور ومعانى الحب وأحواله.

الإيمان بالإله والوصول إلى الكمال إتجاه فطرى لا يخلو عنه كلّ إنسان وإهمال هذا الإتجاه يحدث اضطراباً كثيراً فتدعو إليه الديانات خاصة الإســلام، الدين الذى ظلّت أصولــه ومصــادره ثابتة موثّقة لم يتطرّق إليها تحريف أو تغيير وهو دين الفطرة قد عرف طبيعة الإنســان حق معرفتها لأنه كلمة الله ولا يقرّ بتجريد النفس عن رغباتها. وأشــار

الإسلام[۱] إلى الدوافع الفطرية فى نفس الإنسان من الرغبات والشهوات ثمّ لم يحرّمها تحريماً مطلقاً بل يدعو إلى تنظميها وتهذيبها فى إطار الضوابط التى رسمها الله لحماية الطبيعة البشرية من الفساد والتوازن بين الروح والجسد بهذه الإرادة الرفيعة الفلسفة الإسلامية تفرق بين ما هو جسدى وما هو معنوى أو روحى ولذلك فهى تمنع الإستفراغ الليبيدى (الجنسية) عبر قنواته الشرعية (الزواج) وفى جانب آخر إنّ البوذية تحرّم الآمال والرغبات وتأمر بعدم التلذّذ والانصراف عن الرغبات (الروحى أو الجسدى) بعد القيام بمجاهدة النفس مجاهدة شاقة طويلة للتشبع الروحى والوصول إلى النيرفانا (الفناء والإتحاد).

٤. من خلال الرؤية النقدية لأشعار محمد بن داود الإصفهانى نستنتج أنّه كان من شعراء الغزل العذرى فى العصر العباسى الثانى الذى تأثَّرَ بـ»النيرفانا» (من أهم مظاهر النفسى للحب العفيف) وجاء بكلّ عناصره منها الفناء، الألم، المازوشيه، تعطيل الإراده، الصراع النفسى فى ديوانه.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

آذرشب، محمدعلى. (١٣٨٢ش). تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى. طهران: سمت.

الأندلسى، ابن الحزم. (١٩٣٠م). طوق الحمامة. دمشق: مكتبة عرفة.

الإصفهانى، أبوبكر محمد بن داود. (١٩٣٢م). الزهرة. اعتنى بنشره الدكتور لويس نيكل. بيروت: مطبعة الاباء اليسوعيين.

الإصفهانى، أبوبكر محمد بن داود. (لاتا). أوراق من ديوان، نورى حمودى. بغداد: وزارة الأعلام العراقية.

جلال العظيم، صادق. (١٩٨٣م). فى الحب والحب العذرى. المغرب: دارالعيون.

جودة نصر، عاطف. (١٩٨٣م). الرمز الشعرى عند الصوفية. لبنان: دارالأندلس.

حاجى خليفة، مصطفى بن عبدالله. (١٩٤٦م). كشف الظنون. أنقرة: لانا.

الخطيب البغدادى، الحافظ أبىبكر أحمد بنعلى. (١٩٣٢م). تاريخ بغداد. القاهرة: دارالفكر.

خليف، يوسف. (١٩٦١م). الحب المثالى عند العرب. مصر: مكتبة اسكندرية دار المعارف.

سانج جانترا، راغام. (١٩٧٨م). أصول البوذية. بانكوك: مكتبة بانخار.

۱. (آل عمران: ١٤)؛ (النساء: ٥٤ و ١٢٩)؛ (الحديد:٢٣) ...

سليمان، موسى. (١٩٦١م). الحب العذرى. لبنان: دارمكتبة الحياة.

شكرى، عزيز الماضى. (١٩٨٤م). محاظرات فى نظرية الأدب. الجزائر: دارالبعث.

شـورون، جاک. (٢٠٠٠م). الموت فى الفكر الغربى. كامل يوسـف حسـين. بيروت: المؤسسة العربية للداراسات والنشر.

الصفدى، خليل بن أيبک. (١٩٤٩م). الوافى بالوفيات. باعتناء س. ديدرينغ، إسـتانبول: مطبعة وزارة المعارف.

عبدالواحد، مصطفى. (١٩٧١م). دراسة الحب فى الأدب العربى. مصر: دارالمعارف.

العقاد، عباس. (١٩٨٢م). المجموعة الكاملة. لبنان: دارالكتاب اللبنانى.

القط، عبد القادر. (١٤٠٧ق). فى الشعر الإسلامى والأموى. بيروت: دار النهضة العربية.

المليجى، حلمى. (لاتا). علم النفس المعاصر. بيروت: دار النهضة العربية.

ماتيوس، أحمد، (٢٠١٣م). الوسائل العملية لتحقيق الفناء فى الإسلام والبوذية. Global Journal Al Thaqafah, Kolej University, Volume3, Malaysia.

موتوكان، بين. (١٩٦١م). مجموعة المصطلحات البوذية. بانكوک: مكتبة كلانج فيديا.

سانان، نوكول. (١٩٧٠م)، الفلسفة الهندية، بانكوک: الجامعة البوذية.

نومسوک، عبدالله مصطفى. (١٩٩٩م)، البوذية تاريخها وعقائدها وعلاقة الصوفية بها. الرياض: مكتبة أضواء السلف.

واسين، أنتاسارا. (١٩٨١م). مبادئ الهامة فى البوذية، بانكوک: مكتبة باتاخار.

الهاشمى، محمد يحيى. (١٣٤٦ش). «الألم بين بوذا وأبى العلاء». مجلة العرفان. العدد ٥٥٩.

اليوسف، يوسف. (١٩٨٢م). الغزل العذرى دراسة فى الحب المقموع. لبنان: دارالحقائق.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
ص ١٢٥ ـ ١٠٣

الإيقاع الصوتي في قصيدة "بلقيس" لنزار قبّاني

جمال طالبي*

الملخص
تقوم القصيدة الحديثة في تشكيل بنيتها الموسيقية على عنصرين أساسيين هما الإيقاع والوزن. والإيقاع الصوتي أداة لغوية للشعراء تترجم أحاسيسهم ومشاعرهم المتنوعة وتساعد على تحقيق الغاية من التأثير ونقل المشاعر والأحاسيس. نزار قبّاني الشاعر السوري احتفى بهذا النمط التعبيري في شعره خاصّة في قصيدته الرثائية المسمّاة بـ"بلقيس" الذي أنشدها تأبيناً لذكرى زوجته التي قتلت في حادث انفجار السفارة العراقية في بيروت حيث تبرز الإيقاعات الصوتية في هذه القصيدة بكثرة. فلذلك وقفنا بالمنهج الوصفي التحليلي عند أهمّ ملامح تلك الظاهرة. وأهمّ نتيجة حصلت عليها الدراسة تتمثّل فيما يلي:

حاول قبّاني أن يطوّر المستوى الصوتي في تجربته الشعرية في قصيدة بلقيس؛ فنجد في قصيدته إيقاعا خاصا لم يقف عند الإطار الخارجي كالوزن، بل نجد تركيزا قويّا للإيقاع الداخلي تتكثّف فيه القوافي، وتتناغم فيه الحروف فضلا عن تكرار الكلمات، واجتماع الألفاظ التي يشكل حضورها جرسا خاصا، ولا سيما إذا تحقّق فيها التوازي الصوتي بأنماطه المتنوعة.

استطاع الشاعر ـ رغم طول قصيدته في موضوع واحد وهو الرثاء ـ بتنوع القوافي وعناصرها الموسيقائية أن يعطي إيقاعات صوتية مريحة للقصيدة وأن يخرجها من رتابتها التي جاءت من بنيتها على بحر أحادي التفعيلة.

الكلمات الدليلية: الإيقاع، الأسلوبية، نزار قبّاني، البنية الصوتية، الشعر المعاصر.

*. أستاذ مساعد بجامعة فرهنگيان ـ فرديس الشهيد رجايي، ارومية، إيران.
Jamal_talebii@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندي
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٥/٤ش
تاريخ القبول: ١٣٩٣/١٢/١٩ش

المقدّمة

إنّ الباحث في الشعر العربي عبر عصوره المختلفة يجد أسماء نساء قد خلّدت في ذاكرة قرّائه؛ وهذه الأسماء لاتزال تتردّد عند قرّاء الشعر بإكبار واحترام بالغ حتّى يومنا هذا. فإذا نذكر بثينة، ليلى الأخيليّة، لبنى، أسماء، عتبة، وهند قبل قرون غابرة، فإنّنا نرى امرأة في عصرنا الراهن وهي "بلقيس الراوي" زوجة نزار قبّاني الشاعر السّوري المعاصر التي قتلت في حادث مأساوي تحت أنقاض السّفارة العراقية في بيروت إثر تفجيرها بقنابل في خامس عشر من ديسمبر عام ١٩٨١م، فنظم نزار بعد خمسة أيّام من تلك المأساة المؤلمة مرثيّة رائعة خالدة في رثاء زوجتها وحبيبتها المقتولة ألقاها في أمسية شعرية بباريس. وقد كانت في تلك الأمسية الشعرية سيّدة حيث قالت بعد استماعها للقصيدة: «إذا كان هناك رجل يقدر أن يرثيني بعد موتي بمثل هذا الكلام الجميل فإنّني مستعدةٌ أن أموت على الفور.» (مصطفى، ٢٠٠٠م: ١٠٣)

إنّ الدراسات التي تعنى بظاهرة الإيقاع لاتزال متشائكة، فيبدو من دراسة مؤلّفات القدماء أنّهم لم يعرفوا حقيقة الإيقاع وجوهره، إذ بحثوا عنه من خلال مصطلح الموسيقى الذي هو أقرب وألصق بمفهوم الإيقاع اعتماداً على أنّ التوالي الزمني هو جوهر الموسيقي. ورد الإيقاع أولّ مرّة في كتاب الشّفاء لابن سينا حيث عدّه عنصراً مهمّاً للشعر قائلاً إنّه: «كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية عند العرب مقفاة، و معنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي.» (ابن سينا، ١٩٥٦م: ج٦: ٨١) وجعل بعض القدماء الإيقاع على مستوى علم العروض دون التفريق بينهما مرتكزاً على مسألة الزمان وتقسيمه قائلا: إنّ «أهل العروض مجمعون على أنّه لافرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلّا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنّغم وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة.» (ابن فارس، ١٩٦٣م: ٢٧٤ـ٢٧٥) ويبدو أنّ السبب الرئيس الذي حال دون فهم حقيقة الإيقاع راجع إلى أنّهم ظلّوا يعرّفون مفهوم الشّعر بأنّه الكلام الموزون المقفّى.

وللإيقاع أهمّية كبيرة لأنّه يشكّل وحدة بنائية في صياغة القصيدة، ومن المستحيل أن تبدع قصيدة دونه. كما تتجلّى أهميّة الإيقاع خاصّة الصوتي منه في القيم الجمالية

الناشئة عنه، إذ لايوجد شعر دون الإيقاع. ومهما يكن من أهميّة الإيقاع فهو أمر أساس فى الشعر؛ لذا فقد حظى باهتمام النقّاد والدارسين.

وشعر قبّانى لم ينل قسطه الوافى من الدراسة الإيقاعية، إذ لا يقع الباحث على دراسة عن ظاهرة الإيقاع خاصّة الصوتى فى شعر هذا الشاعر الكبير. أمّا بالنسبة إلى الدراسات السابقة التى تمتّ بصلة لهذا الموضوع فهناك دراسات أسلوبية ولغوية فى بعض دواوين الشاعر، منها:

ـ «نزار قبانى ولعبة اللغة» عياد (شكرى محمد) دراسة ضمن: نزار قبانى شاعر لكل الأجيال، الكويت ١٩٩٨م.

ـ «الجمالية فى النصّ الشعرى مطوّلة بلقيس أنموذجاً» نشرتها مجلة القادسية فى الآداب والعلوم التربوية فى عددها ٣ـ٤ عام ٢٠٠٧م.

هاتان الدراستان وإن تناولتا الجوانب اللغوية فى إبداع نزار الشعرى بالنقد والتحليل إلّا أنّ الإيقاع الصوتى يكون غائباً عن تلك الدراسات. ومن هنا يأتى اختيارنا لهذا الجانب من شعر نزار قبّانى لعلّنا نستطيع من خلالها النفاذ إلى جماليات قصيدة بلقيس. أمّا أهداف البحث فهى دراسة مستويات الإيقاع الصوتى ودور الأصوات والكلمات فى التعبير عن مشاعر الشاعر ودلالاتها.

الإيقاع[1] وأهميته

إنّ الإيقاع ظاهرة ذات أهميّة كبيرة على مسرح الفنون عامّةً والشعر خاصّةً، وهو الذى يحدّد جزءاً مهمّاً من صياغة القصيدة المعاصرة إذ تعتمد فى تشكيل بنيتها الموسيقية على عنصرين رئيسين هما الإيقاع والوزن. هذه الظاهرة صعبة ومستعصية على الفهم والتحديد، ونستطيع أن نقول إنّ تعريفه ظلّ غامضاً بسبب الآراء المتباينة. يكاد يتّفق أكثر الدراسات المعتنية بمفهوم الإيقاع على أنّه ذو جذر غربىّ وهو «كلمة يونانية بمعنى التدفق والجريان.» (وهبة ؛ وكامل، ١٩٨٤م: ٧١) وقد تعددت الدراسات ذات الوجهة الإيقاعية فى النقد العربى الحديث، ولعلّ أوّل محاولة على هذا النطاق جهود محمد مندور

1. Rhythm

الذى يعدّ أوّل مؤسس لمفهوم الإيقاع فى النقد العربى الذى وصفه بأنّه «يتولّد عن رجوع ظاهرة صوتية أو تردّدها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة.» (مندور، لاتا: ١٨٧)

إنّ الإيقاع «ذو قيمة خاصّة من حيث المعانى التى يوحى بها، وإذا كان الفنّ تعبيراً إيحائياً عن معانى تفوق المعنى الظاهر فالإيقاع وسيلة هامّة من وسائل هذا التعبير لأنّه لغة التواتر والانفعال.» (غريب، ١٩٧١م: ١٠٧)

لا شك فى أن الإيقاع من أهم مزايا الفن الشعرى، فقد «أكدت تجارب جميع الشعوب، وحتى البدائية منها، أن الشعر يقترن اقتراناً وثيقاً بالإيقاع والموسيقى الشعرية، وأن الإيقاع الشعرى ليس شيئاً عرضياً أو زينة خارجية يمكن طرحه بسهولة» (ثامر،١٩٩٦م: ٢٥) بل يعدّ «خاصية جوهرية فى الشعر» (البحراوى، ١٩٩٣م: ١٠٩) و «أقوى وسائل الإيحاء فيه» (عشرى زايد، ١٩٧٨م: ١٦٢) و«قوة الشعر الأساسية.» (غاتشف، ١٩٩٠م: ٦٤)

الإيقاع الصوتى[1]

إنّ الدراسات التى تناولت الإيقاع الصوتى تحاول إلى الكشف عن الارتباط الوثيق بين أصوات الكلمة ومعانيها، وقدرة الأصوات على تكثيف اللغة وإغناء دلالاتها، لأنّ الشاعر فى انتقاء ألفاظ قصيدته التى ينظمها لايتعامل معها تعاملاً اعتباطيّاً بل يسعى إلى أن يكشف الخواص الحسيّة لأصوات الكلمات وينتقيها انتقاءً تنسجم رؤيته الفكرية والشعورية.

الإيقاع الصوتى مسألة جوهرية فى الخطاب الشعرى، والمراد منه تلوين النغمات الإيقاعية بتنوع استخدام أصوات الحروف، «والحروف توظّف من خلال الطاقة الإيحائية لأجراسها كحوامل للمعنى، وكأدوات تعبير عنه ذات قدرة على نقلها بإيقاعاتها وأبعادها الصوتية.» (الرزاز، ١٩٩٥م: ١٣٥) لاشكّ أنّ هناك علاقة بين أصوات الحروف وصوت الشاعر، والإبداع الشعرى يُلوّن بألوان صوتية وإيقاعية متميّزة تلائم

1. Phonological Rhythm.

طبيعة الفكرة أو الصّورة أو العاطفة التى يعبّر الشـاعر عنها. هذا النوع من الإيقاع يعدّ «أكثر أنماط الإيقاع بساطة ومباشرة، إذ ينهض على مجموع القيم الصوتية التى تولدها المفردات، وغالباً ما يتحقق ذلك فى القصائد التى تكثر فيها التقفيات وتتكرر الأصوات ذات التردد العالى لينصرف الذهن إلى صوتية القصيدة أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى، وتصلح مثل هذه القصائد كثيراً للإلقاء إذ يستطيع الشاعر الإفادة من هذه القيم الصوتية من أجل التأثير فى جمهور المتلقين عن طريق رفع الصوت وخفضه.» (غريب، ١٩٧١م: ١٧٩)

قصيدة بلقيس[1]

ذكرنا فى مقدمة البحث أنّ نزار قبّانى نظم رثائيته الخالدة فى زوجته "بلقيس" بعد خمسة أيّام من موتها إثر تفجير السّفارة العراقية فى بيروت. هذه الرثائية تكون على البحر الكامل، وعلى الرّغم من أنّ «الكامل من الأغراض الواضحة والصريحة، وهو منزع موسيقى ويتّفق مع الجوانب العاطفية المحترمة وهو يجمع بين الفخامة والرّقة.» (عبده، ١٩٨٤: ٥٦) إلّا أنّه لايقلُّ فى احتوائه على الإيقاع عن البحور المركبة التى تتكوّن من تتابع تفعيلتين كالطويل الذى يأتى فى المرتبة الأولى، فتتمثّل قيمته الإيقاعية فى كثرة عدد الحركات فيه، لأنّ كثرة عدد الحركات تزيد مستوى الإيقاع، وتؤدّى كثرة عدد السواكن إلى انحسار مستوى الإيقاع.

فالشاعر كالفنّان يعيش تجربة تولد فى نفسه أفكاراً ومشاعرَ تحتاج إلى وسيلة ليعبّر عنها، وهذه الوسيلة هى الصورة الشعرية التى تمثّل تجربة الشاعر. اغتيال الزوجة تجربة عاشها قبّانى فأقام قصيدته على التعبير عن تلك الحادثة وحاول من أجل إيصال تلك الفكرة إيصالاً شعرياً أن يستخدم أقوى الطرق التعبيرية، فأطلق العنان للأصوات تعبّر عمّا تحسّه من الحنين والحزن والسخط والتحسّر. تبدأ القصيدة بعبارة تهكّمية يلوم فيها قتلة زوجته ويؤنّب المتورّطين فى اغتياله:

شكراً لكم...

1. Balqis ode.

شكراً لكم...
فحبيبتي قُتِلَت..وَصارَ بِوُسعِكم
أن تَشرَبُوا كأساً على قَبرِ الشّهيدة
وَقصيدتي اغتيِلَت..
وَهل مِن أمّة في الأرضِ..
إلّا نحن نَغتالُ القَصيدة؟

فالقصيدة تعكس مركزيةً رثاء الزوجة وتفيض منذ البداية بالطّاقة الشعرية المكثّفة، لذا فهي حافلة بالموسيقى الخارجية والداخلية، فالموسيقى الخارجية تتمثّل في التفعيلة، والموسيقى الدّاخلية تتمثّل في السّياق. وبعبارة أخرى إنّ العنصر الموسيقى الذي تمثّل في الوزن والإيقاع والانسجامات الصوتية هو الأساس في هذه القصيدة. فالتشبيهات المكثّفة التي حقّقت توازناً إيقاعيّاً بين المشبّه والمشبّه به تبشّر بذلك:

«**كأجمـلِ الملِكاتِ / كأطوَلِ النَّخَلاتِ / كالعُصفُـورَةِ الأحلى وَأيقُونَةِ الأغلى / مثل الكَنــزِ الخُرافي وَالرّمح العِراقي وغابَةِ الخَيزُرانِ / يــا صَفصَافَةً أرخَت ضَفائرَها عَليَّ / كزُرافَةِ كِبرياء / كالفَرَسِ الجَميلَة / كالرَّسولةِ / كأحلى وَطَنٍ.**»

والشاعر منذ بداية القصيدة يخلع أوصاف سامية على زوجته ويصفها بصفات نبيلة، ومن خلال ذلك يذمّ ويهجو من كان متورّطاً في اغتيال بلقيس خاصّة المجتمع العربي الذي كان يعيش في همجيّة وتخلّف:

ها نحنُ .. يا بلقيس
ندخُل مَرّةً أخرى لِعصرِ الجاهليّة
ها نحنُ .. ندخُل في التّوحّش ..
وَالتّخلّف .. وَالبشاعَة .. وَالوَضاعة

والسياق الدلالي الذي خلق في فضاء القصيدة عالماً من الحنين والحزن والسخط والتّحسّر، ينقل إلى القارئ أحاسيس الشاعر وانفعالاته، فالصّراخ والأنين والتحسّر كلّها تعبير عن حالات الحزن والغضب.

الأساليب الصوتية الإيقاعية

عند تحليل الصورة الشعرية فى قصيدة بلقيس يتجلّى لنا أنّها تمتاز بأساليبها الإيقاعية. هذه الأســاليب تنهض على عدّة مرتكزات ذات تنوّع، يمكن حصرها فى: توالى القوافى المنوّعة، التجنيس الصوتى، التّكرار بفروعه المختلفة، والتوازى.

ـ توالى القوافى المنوّعة

للقافيــة فى قصيدة بلقيس مهمّة وظيفيّة بما تمتلكه من تعادلات صوتية تعطى للقصيدة أبعاداً من الانسجام والتناسق والتّماثل كما أنّها تلعب دوراً كبيراً فى اتّساق النّغم الذى يهيمن على أجواء القصيدة. تتشــكل بنية القافية فى الأساس من «عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الــذى يطرق الآذان فى فترات زمنيــة منتظمة، وبعد عدد معين مــن مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن.» (أنيس، ١٩٨١: ٢٤٦)

ولم يلتــزم قبّانى كغيره من شــعراء شــعر التفعيلة بنظام معيّن فنجــد توزيعاً للقافية خاصّــة لحرفها الأخير الذى يعتــبر بمثابة حرف الروىّ فى القصائد العمودية. شــكلت توالى القوافى المنوّعة فى القصيدة على شــكل يشــيع فى عالم القصيدة تلوناً صوتياً؛ لقد استحوذت قافية الهاء المهتوتة قبلها صائت طويل واللام إلى جانب النون أكثر من بقية القوافى على القصيدة:

«الشهيدهْ. القصيدهْ. النَّقيَّهْ. التَّحيَّهْ. السّومريَّهْ. المجدليَّهْ. الأعظميَّهْ. ضحيَّهْ. الأبجديَّهْ. الجاهليَّــه. البربريَّهْ. الشَّــظيَّهْ. القضيَّهْ. السّــلافهْ. الزّرافهْ. الرَّصافهْ. العشــيرهْ. حبيبهْ. البُرتقالهْ. المُحالهْ. الرِّسالهْ. حضارهْ. البشارهْ. كِتابهْ. المَنارهْ. الحِجارهْ. السِّتارَهْ. الدِّعارَهْ. كَرِيمَهْ. جَرِيمَهْ. الثُّمالَهْ. عارَهْ. غَزَالهْ. الطَّوِيلَهْ. الجَميلَهْ. مُســتَحيلَهْ. الأصيلَهْ. الرَّسُولَهْ» ثمّ القافية المقترنة باللام الساكنة أضفت فى أكثر مقطوعات القصيدة إيقاعاً صوتياً نلاحظه فى كلمات كـ «بابِلْ / أيائلْ / الأنامِلْ / السَّنابِلْ / الخَلاخِلْ / البَلابِلْ / الأوائِلْ / قَبائِلْ / السّــواحِلْ / المُقاتِلْ / كَالمُقاوِلْ / القبائِلْ / المَزابِلْ / الذُّيُولْ / أقُولْ / الحُقُولْ / الذُّهُولْ /

الفُصُولْ/ السُّؤالْ/ خَجُولْ/ الخُيُولْ».

هذه القوافی جعلت القصيدة تتناسب مع الآهات التی تصدر من قلب الشاعر الجريح وزادت الصورة الشعرية أكثر تأثيراً علی القرّاء والمتلقّين، وهی رموز لحالاته النفسية. وقد توسّل نزار فی تشكيل البنية الإيقاعية لقصيدته بطرق من شأنها إثراء النغمة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتی، وتوالی الحركات المتجانسة. فكانت أصوات المدّ أكثر المكوّنات الجزئية لما لها من تأثير خفیّ علی المستوی الصوتی والدلالی. ومن المناسب أن نذكر أنّ للقافية عنصران، العنصر الإيقاعی بحكم نغماتها وتعدد أصواتها، والعنصر الدلالی بحكم موقعها المتميّز فی المركب الموسيقی للشعر.

وقد استطاع نزار أن يوظف ألفاظه توظيفاً دلالياً مميزاً جاءت فی تكوينها الصوتی مطابقة لمعانيها، إذ أدخلنا فی جو ألمه وحزنه وأوحی لنا بدلالاته النفسية. وزادت القوافی المستخدمة الانسجام الصوتی والنغمی للقصيدة وأحدثت توتراً إيقاعياً ملائماً للإطار النفسی الذی يكشف عن تجربته الشعورية.

والذی يلفت انتباهنا فی هذا المقام أنّ البنيات الصوتية تعدّ من مرتكزات الشعر العربی الحديث، التی تثير فيها الأصوات معنی القصيدة أكثر ممّا تثيره الكلمات، فعلی هذا الأساس لا نستطيع أن نتجاهل ظاهرة أسلوبية أسهمت فی إنجاز جمالية القصيدة عند قبّانی، وهذه الظاهرة اعتماد الشاعر علی المدود أو الصّوائت الطّوال التی نلمسها بوضوح علی مستويين أی مستوی المفردات ومستوی التراكيب. أمّا علی مستوی المفردات تتجلّی هذه الظاهرة الأسلوبية الصوتية فی تكثيف مفردات تحفل بالمدود الطّوال كما لاحظناها فی أحصاء القوافی. ولاشّك أنّ استعمال قبّانی للمقاطع الطّويلة فی قصيدة بلقيس دون غيره من المقاطع لاحتوائها علی أصوات اللين فمن المعروف أنّها أوضح فی الأذن، وأكثر تأثيراً علی نفسية المتلقّی من غيرها. فكلّما كان المقطع طويلاً يتوافق ويتناسب مع الحالة النفسية التی يظهرها الشاعر علی شكل امتدادات صوتية. هذه المقاطع الصوتية تعمل ضرورة علی زيادة معدّلات الطاقة الصوتية وتوليد الإيقاعية الصوتية الخاصة التی رسمت ملامح الشكل الإيقاعی العام للقصيدة، والأمر يتّضح ممّا يلی:

القافية المنتهية بالهاء المهتوتة	القافية المنتهية باللام الساكنة
وَصارَ بِوُسعكم أن تَشرَبُوا كأساً على قَبرِ **الشَّهيدهْ** / وَهَل من أمَّة في الأرض إلّا ـ نحنُ ـ نغتالُ **القَصيدهْ** / أيّتُها الشَّهيدَةُ وَالقَصيدةُ وَالمُطهَّرَةُ **النَّقيَّهْ** / فرُدِّي للجَماهيرِ **التَّحيَّهْ** / فيا امرأةً تُجسِّدُ كُلَّ أمجاد العُصُورِ **السُّومريَّهْ** / وَيا دَمعاً تناثرَ فَوقَ خَدِّ **المَجدليَّهْ** / ذاتَ يَوم من ضفاف **الأعظميَّهْ** / وَتبحثُ كُلُّ يَوم عن **ضَحيَّهْ** / وَالموتُ في فنجانِ قَهوَتِنا وَالحرُوفُ **الأبجديَّهْ** / ها نحنُ يا بَلقيسُ نَدخُلُ مَرَّةً أخرى لعَصرِ **الجاهليَّهْ** / ها نحنُ نَدخُلُ في التَّوحُّشِ وَالتَّخلُّفِ وَالبَشاعَةِ **وَالوَضاعَهْ** / نَدخُلُ مَرَّةً أخرى عُصُورَ **البَربَريَّهْ** / حيثُ الكتابَةُ رحلَةٌ بَينَ الشَّظيَّةِ **وَالشَّظيَّهْ** / حَيثُ اغتيالُ فَراشَةٍ في حَقلها صارَ **القَضيَّهْ** / فَمَن الذي سَيُوَزِّعُ الأقداحَ أيَّتُها **الزَّرافَهْ** / وَوُرُودَ دجلَةَ **وَالرَّصافَهْ** / ها أنت تحترقينَ في حَربِ العَشيرَةِ **وَالعَشيرَهْ** / ها نحنُ نَسألُ يا **حَبيبَهْ** / الحُزنُ يا بَلقيسُ يَعصُرُ **كَالبُرتقالَهْ** / أعرفُ وَرطَةَ اللُّغَة **المحالَهْ** / لَستُ أدري كَيفَ أبتَدي **الرِّسالَهْ** / وَخاصرَةَ **العِبارَهْ** / كلّ الحضارة أنت يا بَلقيسُ وَالأنثى **حَضارَهْ** / فَمَن سَرقَ **البشارَهْ؟** / أنت الكتابَةُ قبلَما كانَتْ **كِتابَهْ** / أنت الجزيرةَ **وَالمَنارَهْ** / يا قَمَري الذي يَعرُوهُ ما بَينَ **الحِجارَهْ** / الآنَ ترتَفعُ **السِّتارَهْ** / وَأن لا فرقَ بَينَ السِّياسَةِ **وَالدَّعارَهْ** / يا بَلقيسُ لؤلؤةً **كَريمَهْ** / فكَرتُ هَل قَتلُ النِّساءِ هوايَةٌ عربيَّةٌ أم أنّنا **مُحتَرفوا جَريمَهْ** / بَلقيسُ يا مَعشُوقَتي حتّى **الثُّمالَهْ** / أو **بُرتُقالَهْ** / وَمَحَوا عن التّاريخ **عارَهْ** / يا مَعبُودَتي حتّى **الثُّمالَهْ** / لكنّهم تَركوا فلسطيناً..ليَغتالُوا **غزَالَهْ** / نامي بحفظ الله أيّتُها **الجَميلَهْ** / فالشّعرُ بعدك مُستَحيلٌ وَالأنوثَةُ **مُستَحيلَهْ** / تَسألُ عَن ضَفائرك **الطَّويلَهْ** / أيَّتُها المُعلِّمَةُ الأصيلَهْ سَيَعرفُ الأعرابُ أنّهم قَتَلُوا **الرَّسُولَهْ**.	كانتْ أجملَ المَلِكاتِ في تاريخ **بابِلْ** / وتَتبعُها **أيائِلْ** / يا وَجعَ القَصيدَةِ حين تَلمَسُها **الأناملْ** / مِن بَعْدِ شِعرِكِ سَوفَ تَرتَفِعُ **السَّنابِلْ** / أحلَى الخَلاخِلْ تَغتالُ أصواتَ **البَلابلْ** / وَالغَطاريفُ **الأوائِلْ** / فَقَبائلٌ أكَلت **قَبائِلْ** / لا تُضيءُ عَلى **السّواحِلْ** / إنّ اللّصَ أصبَحَ يَرتَدي ثَوبَ **المُقاتِلْ** / إنّ القائدَ المَوهُوبَ أصبَحَ **كَالمُقاولْ** / فَنحنُ قَبيلَةٌ بَينَ **القبائِلْ** / ما بَينَ الحدائِقِ **والمَزابِلْ** / يُسائِلُ عَن أميرَته المُعطَّرَة **الذُّيُولْ** / وَالأخبارُ غامضَةٌ وَلاتَروي **فُضُولْ** / وَلا أدري أنا ماذا **أقُولْ** / وَمُشرقَةً كَأزهارِ **الحُقُولْ** / وَالأحداقُ يَسكُنُها **الذُّهُولْ** / وَألغيت الحدائقَ **وَالفُصُولْ** / وَلا أحَدٌ يُجيبُ على **السُّؤالْ** / إنَّني مِن كُلّ تاريخي **خَجُولْ** / هَذي بِلادٌ يَقتُلونَ بِها **الخُيُولْ** / هَذي بِلادٌ يَقتُلونَ بِها **الخُيُولْ**

من الأسئلة الهامّة التي يمكن أن تثار حول الدور الذي يمكن أن تؤديه القافي

بوصفها عنصراً رئيساً من عناصر القصيدة الحديثة، هى أنّ القافية إلى أى مدى يمكن أن تشارک فى تشكيل الدلالة؟ نقول: إنّ القافية فى البيت أو فى السّطور الشعرية لا يمكن لها أن تكتفى بدور الضابط الموسيقى المجرد فقط، لأنّها تفقد حينئذٍ جزءاً مهماً من حيويتها وقوة أدائها، إذ لابدّ للقافية أن تشترک اشتراكاً فاعلاً فى التشكيل الدلالى كى تحتفظ بموقعها، إذن فالقافية ليست مجرد محسّن صوتى يعطى القصيدة صفة عروضية خاصة تريد تطريب السامع وتحقيق حوائجه العاطفية إنما تتجاوز ذلک إلى إنجاز وظيفة دلالية. (انظر: كوهن، ١٩٨٦: ٢٠٩) فعلى هذا الأساس نرى أنّ اختيار هذه القوافى ذات الصوائت الطويلة لقصيدة بلقيس يدلّ على أنّ هناک مناسبة بين الأصوات وصوت الحدث الواقع، ويؤكّد الأبعاد النّغمية فى القصيدة، كما أنّه يعطى بعداً تأثيريّاً على نفسية القارئ والسامع بواسطة مدّات الحروف وتكرارها، واستعمال الحروف المهموسة والمجهورة. هذا من جانب، ومن جانب آخر حاول الشاعر باختيار حروف المدّ فى قوافيه ليعبّر عن محاولته للتنفيس عمّا يختلج فى أعماق نفسه ومحاولة التخلّص عن عبئه. وعلى الرغم من تنوع القافية فى قصيدة بلقيس ما بين اللام الساكنة المسبوقة فى الغالب بحروف المدّ، والهاء المهتوتة وغيرهما من القواقى، نجد أنّ الحزن والتشوّق إلى الزوجة والمحبوبة واضح فيها.

ـ التجنيس الصوتى[1] (تكثيف الأصوات)

يمكن القول أن الشعراء المحدثين كانوا أكثر وعياً من أسلافهم لهذه الظاهرة البالغة الخطورة والأهمية، التى أصبحت تحدد جزءاً كبيراً من مصير القصيدة المعاصرة. لقد عمد قبّانى فى رثائية بلقيس إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة؛ هذه التجانسات جاءت من أجل التنويع فى الإيقاعات وهى تكرار لبعض الأحرف التى تتوزع فى كلمات البيت أو مجىء أحرف تجانس أحرفاً فى الكلمات وتجرى وفق نسق خاص. هذا هو الأسلوب الذى لجأ الشاعر إليه لتكثيف بعض الأصوات ذات التردد العالى مثل صوت "القاف" الذى يتكرر فى المقطع الثامن من القصيدة ١١ مرة وصوت

1. phonetic homogeneousness.

"التـاء" الذى يتكـرر فى نفس المقطع ١٧مرة. هذا الأمر زاد مـن إيقاعيّة القصيدة أكثر فأكثر لأنَّ «البنية الإيقاعية التى تقوم عليها قصيدة النثر هى بنية ذاتية خاصة تلغى كل ما يمكن من شـكلية موسـيقية خارجية، وتقوم على موسـيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشـعرية، تجربة أحالت التفجير محل التسلسـل، والرؤيا محل التفسير، ويفيدنا هـذا الكلام أن قصيدة النثر تعتمد على صورة موسـيقية نفسـية ترتبـط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية.» (موسى، ١٩٨٤م: ٣٨٣)

بَلقِيسُ..
إنَّ الحُزنَ يَثْقُبُنِى..
وَبَيرُوتُ التى قَتَلَتْكِ..لاتَدرِى جَرِيمَتَها
وَبَيرُوتُ التى عَشِقَتْكِ..
تَجهَلُ أنَّها قَتَلَتْ عَشِيقَتَها..
وَأطفَأتِ القَمَرْ..
بَلقِيسُ..يا بَلقِيسُ..يا بَلقِيسُ
كلُّ غَمامَةٍ تَبكِى عَلَيكِ..
فَمَنْ تُرى تَبكِى عَليَّا..
بَلقِيسُ..كَيفَ رَحَلتِ صامِتَةً
وَلَم تَضَعِى يَدَيكِ..عَلى يَدَيَّا؟

والكلمـات التى هى عبـارة عن مجموعات صوتية تقوم على بنـاء مزدوج إنّما هى أصوات تعتبر رموزاً للمعانى، وهى أيضاً رموز للمعانى تعتبر أصواتاً. فمن هذا المنطلق نرى الشـاعر ـ فضلاً عن استخدام هذين الصوتين اللذين يظهران مدى سخط الشاعر على قتلة زوجته ـ قد اسـتمدّ من اسـم زوجتها ومدينة بـيروت التى قتلت فيها حتّى تستثمر استثماراً خاصاً فى الإلقاء ويزيد من الحضور الصوتى وإيقاعيّة المقطع السابق.

وللاستفهام أيضاً دور فى إيقاعية القصيدة بحيث يمكن أن نقول إن أسلوب الاستفهام فى بعض مقاطع القصيدة وما يصحبه من تنغيم صوتى فى الإلقاء قد لعب دوراً حاسماً فى زيادة الإيقاع الصوتى فى القصيدة وأضفى على التقفية شيئاً من الحيوية:

بَلقيسُ..
هَل تَقْرَعِينَ البابَ بعدَ دقائِق؟
هَل تَخلَعِينَ المِعطَفَ الشَّتوِيَّ؟
هَل تَأتِينَ باسِمَةً..وَناضِرَةً..وَمُشرِقَةً كأزهارِ الحُقُولِ؟

هذه المقطوعة تدلّ أكبر دلالة على الانســجام الموجود بين أجواء القصيدة ومشاعر الشــاعر حيث يتســاءل عن بلقيس بعض الأســئلة مدركاً أنّ "لا" جواب لكلّها؛ هذا من جانب و من جانب آخر لا تدلّ تلك الأسـئلة إلّا على الشـعور بالضيّاع والتحسّر والكآبة، ولا تدلّ الأفعال المضارعة فيها إلّا على استمرار تلك الحالة المأساوية.

وقد كان انتشــار ياء اللين الممدودة فى أجواء القصيدة استجابة لواقع دلالى ونفسى كرّسته الذات المتكلّمة بضمير "الأنا". ولم تكن فاعلية ياء المدّ فى هذه القصيدة مستمدّة من كثافة حضورها فى النصّ، بقدر ما كانت مستمدة من حسن توزيعها على مساحات النّص من جهة، ومن عامل التكرار الذى ميّزها وعزّز دورها من جهة أخرى: (عُصفُورَتى، أيقُونَتِى، حَبيبَتِى، عطراً بِذاكِرَتِى، أحلامى، زوجَتِى، قَصيدَتِى، ضياء عينى، عُصفُورى، دَمِى، مَليكَتِى، فَضيحَتِى، لَحمَ خاصِرَتِى، بِشــارَتِى، وَطَنِى، فَمِى، حِصانى، حَياتِى، يَدى، كَلِماتِى). هذه الكلمات اســتطاعت بتناسقها الصوتى أن ترســم خطاً إيقاعياً فى صياغة القصيدة وتقوم أساساً على قيم الصوت.

كذلک المفردات المنوعة التى تعود على المخاطبة وتنتهى بكاف المخاطبة، استخدمت فى القصيــدة بــتردد عالٍ كـ: (شَــعرِک، عينَيکِ، بَعــدَکِ، قَتَلُوکِ، زرُوعِــکِ، وَجهَکِ، سِــجارَتُکِ، قَتَلَتکِ، عَشِــقَتکِ، عَليکِ، حُبِّکِ، عُقُودِکِ، شَــعرِکِ، شَــفَتَيکِ، فَجَّرُوکِ، جِسمُکِ، نَحَرُوکِ، قَتَلُوکِ، ضَفائِرکِ، حَياتُکِ).

وأحياناً يتكرر بعض الأصوات بتردد عال فى ســطر شــعرى واحد أو سطور شعرية متلاحقة مثل صوت "القاف والعين" فى المقطوعة الحادية عشرة:

بلقيس تَذبَحُنى التَّفاصيلُ الصَّغيرةُ فِى عَلاقَتِنا
وَتَجلِدُنى الدَّقائِقُ وَالثَّوانِى
فَلِكُلِّ دَبُّوسٍ صَغيرٍ قِصَّةٌ

وَلِكُلِّ عِقدٍ مِن عُقُودِكِ قِصَّتانِ
حَتّى مَلاقِطُ شَعرِكِ الذَّهبِيِّ..
تَغمُرُنى كَعادَتِها بأمطارِ الحَنانِ
وَيُعَرِّشُ الصَّوتُ العِراقِيُّ الجَميلُ..
على السَّتائِرِ وَالمَقاعِدِ والأوانى
وَمِنَ المَرايا تَطلَعِينَ
وَمِنَ الخَواتِمِ تَطلَعِينَ
وَمِنَ القَصيدَةِ تَطلَعِينَ

لاشـك أنَّ تكرار هذين الصوتين ساهم فى زيادة طاقة الأصوات التى تبنى مجتمعة الشـكل الإيقاعى للقصيدة. ولا يخفى ما للتكرار من مزايا فنية عديدة سـواء من حيث تأثيره فى المعنى أم من حيث تأثيره فى الموسيقى الشعرية فضلاً عن الدلالة النفسية التى يستطيع أن يعطيها على القصيدة إلى جانب أثره فى تقوية النغم.

وقـد لجأ نزار إلى تكثيف تجمعـات صوتية متماثلة أو متجانسـة وهذه التجمعات إنمـا هى تكرار لبعـض الأحرف التى تتوزع فى كلمات البيت مما شـكل ظاهرة جمالية فى القصيدة. فعلى سـبيل المثال أصوات المد بأشكالها المختلفة تكاد تسيطر سيطرة شبه كاملة على الواقع اللغوى للقصيدة، فأصوات المد الطويلة المرفوعة فى "يا، الأنا، السَّنا، أيتهـا، الخَلا، البَلا، قَبا، ثَعا، عَنا، الكَوا، الحَدا، المَذا، الجَما، البَشـا، الوَضا، أحلا، أعنا و..." وفى كلمات "الخَضراء، الشَّقراء، الضَّحايا، المَرايا، القضاء، النّساء، الدِّماء، الأسماء، الأشياء، السُّجناء، الشُّـهداء، الفُقراء، الشَّقاء، شِفاء، البُكاء" الواقعة فى قافية السّطور، تتكثـف وتكون الصوت المميَّـز فى أكثر المقطوعات. وأصوات المد الطويلة المكسـورة فى "صـى، هى، تى، دِى، رِى، مِى، نِى، قِى، بِى" تعمل كلها على تشـكيل خطوط صوتية متجانسـة تؤلف المحور الأسـاس والعـام للإيقاع الداخلى كما أفـادت من الترددات الصوتية الناشئة من تجاور الأصوات المتشابهة التى جاءت فى القصيدة أشبه بالسجع:

كُى أُسعِدَ الدُّنيا وَلكنَّ السّماءْ
هَل يُولَدُ الشُّعراءُ مِن رَحِمِ الشَّقاءْ

فِى القَلبِ لَيسَ لَها شِفاءْ
عيناهُ تَختَصِرانِ تاريخَ البُكاءْ

نلحظ أنّ جمالية الإيقاع فيما ذكرنا من السطّور الشعرية ترجع إلى صياغة المفردات والعلاقة بينها، وهى صياغة يتحكّم فيه الانفعال والتجربة الشعرية. فأسهمت هذه التراكمات الصوتية مجتمعة على تصوير حزن الشاعر الذى لا ينتهى، ولا شكّ أنّ اجتماع الأصوات المهموسة مع المجهورة دلالة على تصوير حزن الشاعر وألمه.

ـ التكرار[1]

والذى يهمّ فى هذا المقام هو ما يُصاحب التكرار من انبعاث للإيقاع، إذ أن جميع أنماط التكرار يرتبط ارتباطاً وثيقاً ومطلقاً بقيمة سمعية ترفد الإيقاع (انظر: هلال، ١٩٨٠م: ٢٣٩) لذلک قال بعض الباحثين «التكرار بشتى أنواعه يُحدث نوعاً خاصاً من الإيقاع، تستلزمه العبارة، لأغراض فنية ونفسية واجتماعية ودينية.» (شرشر، ١٩٨٨م: ٨٨) والشاعر باللجوء إلى التّكرار لايريد تطويل قصيدته، لأنّه يعُدّ حينئذ من المحسنات اللفظية أو يعدّ دليلاً على عجز الشاعر وقصوره عن التعبير، بل يريد أن يلحّ على شيء ما، وهذا ما رآتها نازک الملائكة حينما وصفت التّكرار بأنّه «إلحاح على جهة هامّة فى العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذى نلمسه كامناً فى كلّ تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة فى العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها.» (١٩٨٩: ٢٧٦) فالتكرار عنصر فعّال فى صياغة قصيدة بلقيس، ونزار عندما يركّز اهتمامه على اسم معّين، فهو فى الواقع يجعله نقطة مركزية تتمحور حولها القصيدة كلّها. فقد جعل الشاعر "بلقيس" كلمة افتتاحية لغالبية مقاطع القصيدة إذ كرّر اسم زوجته إحدى وخمسين مرّة، ولانشکّ أنّ عناية قبّانى بتكرار اسم المحبوبة بهذا الكمّ المكثّف لم يكن اعتباطّاً، بل كان واعياً ليدلّ على أهمية تلک المفردة فى حياته، وأثرها فى إيصال المعنى فضلاً عمّا تقوم به من إيقاع صوتى داخل النص الشعرى. وقد انتهت نازک الملائكة فى دراستها للتكرار إلى قاعدة

1. Repetition.

مفادهـا «أن اللفظ المكرر ينبغى أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سـبيل إلى قبولها.» (١٩٨٩: ٢٦٤) وإذا نظر الدارس فى ضوء هذه القاعدة، إلى العبارات الشعرية التالية:

بَلقيـسُ يا وَجَعى / بَلقِيسُ لا تَتَغَيَّبى عَنّى / بلقيس كلُّ غمامة تَبكى عليک / بلقيس كَيـفَ تَركتِنا فى الرّيح / بَلقيس يا أحلى وَطـن / بلقيس يا قمرى الذى طَمَروه ما بين الحجاره / بلقيس تَذبحنى التفاصيل الصّغيرة فى علاقتنا.

يجـد تكرار المذكور متحققاً فيـه بوضوح إذ أصبحت لفظـة بلقيس موضع اعتماد الشّاعر النّغمى، واستطاع بها أن ينفّس عن الحزن القائم فى القصيدة من خلال دلالات الأسى والجراح والاشتياق. وقد شمل التكرار فى جميع أقسام الكلمة كما نراه فيما يأتى:

ضاقَ بِنا بَيروتُ
ضاقَ بِنا البَحرُ
ضاقَ بِنا المَكانْ
وَمِنَ المَرايا تَطلَعينَ وَمِنَ الخَواتِمِ تَطلَعينَ مِنَ القَصيدَةِ تَطلِعينَ.
هناکَ كُنتِ تُدَخِّنين
هناک كُنتِ تُطالِعينَ
هُناکَ كُنتِ كَنَخلَةٍ تَتَمَشَّطينَ
إنَّ قَضاءنا العربى أن يغتالَنا عَرَبٌ وَيأكُلَ لَحمَنا عَرَبٌ وَيَبقُرَ بَطننا عَرَبٌ وَيَفتَحَ قَبرَنا عَرَبٌ.

لم يكتف قبّانى بالتكرار الأفقى للكلمة على مسـتوى البيت كما لاحظناه فى تكرار "بلقيس" بل يلجأ إلى التكرار العمودى على مسـتوى أبيات متعددة كالسطور السابقة، إذ كرّر الشـاعر فيما سـبق كلّاً من الأفعال "ضاق، تطلعين، و كُنتِ" ثلاث مرّات، كما أنّه كرّر "هناک" بنفس العدد. والنقطة الرئيسـة التى نريد أن نركّز عليها هى أنّ قبّانى لم يخرج بالتّكرار فيما ذكرناه من الشّـواهد عن عموم المعنى، بل كانت التكرارات جميعها فى خدمـة المعنى العامّ، إذ تدور القصيدة فى إطار الحزن والألم والعذاب والتحسّـر. إذاً العلاقة موجودة بين التكّرار والمعنى العامّ للقصيدة، واسـتطاع قبّانى أن يُدخلنا فى جوّ

ألمه وحزنه ويوحی لنا بدلالاته النفسية، كما أنّه استطاع أن يخرج التكرار عن كونه مخلّاً للمعنی. للتكرار في مرثية بلقيس تجليّات مختلفة منها:

التكرار الاستهلالی

هو تكرار كلمة واحدة أو عبارة في أوّل كلّ بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هـذا التكـرار التأكيد والتنبيـه وإثارة التوقع لدی السـامع للموقف الجديد لمشـاركة إحساسـه ونبضه الشّـعریّ. (انظر: ابن الشـيخ، ۱۹۹٦: ۹۱۵) ممّا لا شكّ فيه أنّ هذا النوع مـن التكرار يعمل علی تقوية النبرة الخطابية وازديـاد الحركات الإيقاعية. لقد شكّلت كلمة بلقيس مفتاحاً لعدّة أسطر شعرية فلايكاد يخلو مقطع من مقاطع المرثية من ذكر هذا الاسـم الذی كان ملهماً للشـاعر في إبداعه الشعری إذ استخدمه الشاعر إلی حدٍّ نظنّ أنّنا نری زوجته ومحبوبته واقفة أمامنا ونحن نقرأ القصيدة، فلم يُرد الشاعر أن يخلـو مقطع من مقاطع القصيدة مـن ذكرٍ لإسمها الخالد. وقد ورد هذا اللون من التكرار في قصيدة بلقيس إذ تتألف من أربعة وعشـرين مقطعاً وقد بدأ الشـاعر خمسة عشر منه بكلمة بلقيس، وإذا نظرنا في تكرار بنية "بلقيس" لاحظنا شـيئاً لافتاً هو حضور زوجة الشاعر حضوراً إيجابيّاً إذ تكرّرت اللفظة ٥۱ مرّة:

بَلقيـس كانت أجمل المَلكاتِ... بَلقِس يا وَجَعی... بلقيس أيَّتها الشّـهيدة... بلقيس يا عطراً بذاكرتی... بلقيس مُشتاقُون..مُشـتاقون... بلقيس إنّ الحزن يثقُبنی... بلقيس أيّتها الأميرة... بلقيس يا بلقيس يا بلقيس... و...

يكون الدور الدلالی والإيقاعی في هذا التكرار بمثابة أصداء صوت الانفعال الداخلی للشاعر الذی تولّدت من أعماق ذاته، ذلک الانفعال الذی يكون صدی لمعاناته الحقيقية وأفكاره النفسية.

والشاعر المعاصر يلجأ إلی التكرار «ليوظّفه في النصّ الشّعری المعاصر لدوافع نفسية وأخری فنيّة. أمّا الدوافع النفسـية فإنّها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقّی علی السّواء، فمن ناحية الشاعر يعنی التكرار الإلحاح في العبارة علی معنی شعوری يبرز من بين عناصر الموقف الشعری أكثر من غيره... ومن ناحية المتلقّی يصبح ذا تجاوب يقظاً مع

البعد النفسـى للتكرار من حيث إشباع توقعه وعدم إشباعه، فتثرى تجربته بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها، وتكمن الدوافع الفنية للتكرار فى تحقيق النغمية، والرمز لأسلوبه، ففى النغمية هندسة الموسيقى التى تؤهل العبارة وتغنى المعنى.» (السعدنى، لاتا: ١٧٢)

وضع نزار بتكراره كلمة "بلقيس" مفتاحاً فى أيدينا للفكرة المتسلّطة عليه التى تمثّلت فى الفراق واللوعة والتحسّـر، وهو بذلك أضفى تردّداتٍ إيقاعية مميّزة لاتحسّـها الأذن فقـط، بل ينفعـل معها الوجدان كلّه. والتكـرار هنا بمثابة النافذة الـتى نطلّ منها على لاشعور الشاعر فنكشف عن بعض ملامح تجربته الشعرية.

وملخـص القول إنّ تكـرار كلمة بلقيس الذى يغطّى النـص بأكمله تحوّل إلى نقطة مركزيـة فى القصيدة التى تحتويه، فضلاً عن أنه أصبح قاعدة إيقاعية وفّرت علاقة متينة بين أبيات القصيدة.

ـ التكرار الصوتى[1]

لابدّ لنا فى مسـتهلّ هذا القسم أن نذكر نقطتين هامّتين: الأولى أنّ دراستنا للظواهر الصوتية تكون انتقائية، وهذا يعنى أنّنا نسـتقرئ القصيدة ثمّ نستخرج الظاهرة الصوتية البارزة الموجودة فيها. والثانية أنّه لا توجد قوانين قياسـية تدلّ الألفاظ على أساسـها بالمعـانى، ولكن دخول الألفاظ فى مبنى صوتى معيّن يصبـغ عليها بعض التميّز؛ هذا ما ذهب إليه بعض الباحثين قائلاً إنّنا «إذا كنّا لا نقول بقيم صوتية مطلّقة، فإنّنا لا ننكر فى نفس الوقت أنّ التشـكيل الصوتى والوزن والإيقاع يعطى التجربة طابعاً مميّزاً قد نشعر به ونستطيع وصفه أو نشعر به ولا نستطيع وصفه.» (عبدالجليل، ١٩٩٨: ٥)

للتكـرار الصوتى مزيّة جليلة فى تكوين الإيقاع الشـعرى، ولذلك أولاها دارسـو الإيقاع عنايتهم، فهى عند بعضهم تُشكّل ـ إلى جانب التكرار ـ إحدى أعمدة الإيقاع، وبه «يكتسى الإيقاع ثوب الروعة والجمال، ويرتقى الفن إلى أسمى درجات الكمال.» (العياشـى، ١٩٧٦م: ٦٨) وللتكـرار الصوتى حضورٌ كبير وواضح فى تشـكيل الإيقاع الصوتى لشعر قبّانى فى قصيدة بلقيس. وهنا نستدلّ على هذا النوع من التكرار بالمقطوعة

---

1. phonetic Repetition.

التالية وتكرار "ون" فيه:

سأقُولُ فِي التَّحقيقِ كيفَ غَزالتي ماتَتْ بِسَيفِ أبي لهبْ
كُلُّ اللصُوصِ
يُدَمِّرُونَ وَيحرِقُونَ وَيَنهَبُونَ وَيَرتَشُونَ وَيَعتَدُونَ على النِّساءِ
كُلُّ الكِلابِ مُوَظَّفُونَ وَيَأكُلُونَ وَيَشكُرُونَ.

واضح في هذا المقطع وبقية المقاطع حرص قبّاني على توظيف الصوائت الطّوال في إنجاز قصيدته ورسم معالم تجربته الشعرة في الرثاء. فقد استوعبت هذه الصوائت انفعالاته وأحاسيسه العميقة وأعطت قيمة إيقاعية مضافة للقصيدة، وأخيراً استطاعت أن تخلق جوّاً موسيقيّاً خاصّة تشيع دلالة معيّنة هي التخلّف والتّهكم، والسخرية من المجتمع وقتلة زوجته.

أدّى هذا النّوع من التكرار بأنواعه دوراً مهماً في تكوين إيقاعات صوتية متوازية ومتوازنة مع التّنغيم الذي يتغير صوتياً بتغير الأسلوب بين التقريرية والاستفهام والتعجب والنفي كما لاحظناه في دراسة القوافي. وقد حفلت القصيدة بعناصر صوتية أخرى ذات صلة بإيقاع النّص الداخلي تحمّلت دور القافية الداخلية، منها النعوت المعرّفة والمنوّنة: (**العَرَبِ العَجائب، الخنجر العربيّ، التّفاصيل الصّغيرة، أميرته المعطّرة، عصفورتي الأحلى، أيقونتي الأغلى، كذبة عربيّة، هوايةٌ عربيّة، كنزاً خُرافيّاً، رمحاً عراقيّاً**). فإنّ التناغم الصوتي الحاصل بين النعت والمنعوت من خلال «الـ» التعريف أو التنوين في الأسماء غير المعرفة يولّد إيقاعاً داخليّاً تتعمّق به دلالاتُ النّصّ.

إنّ النداء بأداته المختلفة يشكّل ظاهرة فنّية لها دور كبير في إيقاع قصيدة بلقيس الصوتي وكأنّ نزار يريد فيها أن يظهر همومه الفكريّة ويسكن نفسه فلا يكاد يتخلّص منها حتّى يمتليء بها من جديد، وهو بذلك استطاع التواصل مع القارئ. والملاحظة الهامّة في القصيدة هي أنّ استقطاب أداة النداء "يا" مع المنادى وتكرارها شكل ترجيحاً صوتياً زاد في النغمة الموسيقية للرثائية، ومنح الشاعر قدرة كبيرة على ترسيخ تجربته الشعورية وزيادة تأثيرها في القارئ، و«تعليل ذلك يعود إلى غاية في نفس الشاعر فكما هو معروف أنّ "يا" حرف لنداء البعيد وبما أنّ زوجته مبعدة عنه ومفارقة الحياة

لــذا احتــاج إلى حرف نداء يمدّ فيه صوته بعيداً ليصل إلــى المنادى وهذا هو ما قام به حــرف النّداء.» (التميمى، لاتا: ص١٢) وقد عمد قبّانى إلى هذا الحرف لما يمتاز به من قدرة على مد الصوت وإطالته وإحداث الأثر فى نفس القارئ:

يا بَلقِيسُ كَيفَ يُفَرِّقُ الإنسانُ ما بَينَ الحَدائقِ والمَزابِلِ؟
يا بَلقِيسُ يا بَلقِيسُ كُلُّ غَمامَةٍ تَبكِى عليكِ.
يا بَلقِيسُ لو تَدرِينَ ما وَجَعُ المَكانِ
يا بَلقِيسُ لؤلُؤَةً كَرِيمَهْ
يا بَلقِيسُ يا أحلى وَطَنْ
يا بَلقِيسُ يا معبُودَتِى حتّى الثُّمالهْ
يا بَلقِيسُ يا دَمعاً يُنَقِّطُ فوقَ أهدابِ الكَمانِ
يا وَجَعِى يا وَجَعَ القَصيدَةِ
يا نَينَوى الخَضراءَ يا غَجَرِيَّتِى الشَّقراءَ
يا أمواجَ دِجلَةَ يا أعظَمَ المَلِكاتِ
يا عُصفُورتى الأحلى يا أيقُونَتِى الأغلى
يا عِطراً بِذاكِرَتى يا قَبراً يُسافِرُ فى الغَمامْ
يا زَوجَتِى يا كَنزاً خُرافِيّاً يا رُمحاً عِراقِيّاً يا صَفصافَةً يا زُرافَةَ كِبرِياءْ يا فَرَسى الجَميلهْ

يمكننــا أن نلحظ النغم المرتفعة فى النداءات المكثّفة التى أطلقها الشــاعر ليعمق مرة أخرى الشعور بالفقد والألم الشديد والمتواصل. فلسفة التكرار فى الشعر القديم والحديث تختلف «إذ يتميّز التكرار فى الشــعر الحديث عن مثيله فى الشــعر التراثى بكونه يهدف بصورة عامّة على اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البــثّ الإيحائى، وإن كان التكرار التراثى يهدف إلى إيقاع خطابى متوجّه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامى.» (عيد، لاتا: ٦٠)

ـ التوازى[1]

يعمل التوازى بجميع ألوانه على خلق وظيفة جمالية إيقاعية، سواء من خلال تجانسه

1. Parallelism.

الصوتى أو من خلال تجانســه الشــكلى، فهو يعدّ خاصية جوهرية فى الشّعر، وعلى هذا الأساس فهو عامل من عوامل الطاقة الإيقاعية. فكلّما استحوذ التوازى على القصيدة تحقــق التعادل فى القصيدة وبالتالى إبداع نغمات إيقاعية. والمقصود بالتوازى هو عبارة عن تماثل أو تعادل الجملات فى ســطور متطابقة الكلمات وتسمّى الجمل الناتجة حينئذ بالجمل المتطابقة أو المتعادلة. وبعبارة أخرى أنّ «الجمل المتوازية هى تلك الجمل التى تقوم الأديب بتقطيعها تقطيعاً متســاوياً بحيث تتفق فى البناء النّحوى اتفاقاً تامّاً، وسواء اتّفقــت هذه الجمل فى الدلالــة أم لم تتفق فالمهمّ هو تطابقها التّــام فى البناء النحوى.» (إبراهيــم، ٢٠٠٣م: ٦٧) قصيدة بلقيس حافلة بظاهرة التوازى، وقد نهض هذه الظّاهرة بدور إيقاعى كبير فيها حيث ســاهم فى الإيحاء بواســطة عدّة صور انفعالية شــعر بها الشاعر فأراد أن ينقلها إلى القارئ من ثورة وغضب، وحيرة واضطراب، وتوجع وأنين:

فَقَبائِلٌ أَكَلَتْ قَبائِلْ
وَثَعالِبٌ أَكَلَتْ ثَعالِبْ
وَعَناكِبٌ أَكَلَتْ عَناكِبْ

اســتطاع نزار فى هذه الأســطر الشــعرية المتوازية أن تصف لنا بفضل هذا التوازى حالة الفوضى والهمجية اللتين يعيشــهما هذا العالم الذى يبغضه الشــاعر، وقد ســاهم ســكون أواخر الكلمات فى التنويع الصوتى وازديــاد إيقاعيّة المقطع. يزيد أىّ توازٍ فى القصيدة من قيمة الإيقاع الصوتى ويعطى للقصيدة بتموّجاته شدّة وليناً:

وَيأكُلُ لَحمَنا عَرَبٌ
وَيبقُرُ بطنَنا عَرَبٌ
وَيفتَحُ قَبرَنا عَرَبٌ

فالتــوازن الصوتى حدث فى الصورة الصوتية للكلمات حين يتوازن كل لفظ صوتياً مع اللفظ المقابل له فى العبارة التالية، وقراءة الســطور الشعرية المذكورة والآتية توضح لنا هذا الموقف. فقد وردت عدة موازنات صوتية (فيأكلُ) توازن صوتياً مع (يبقُر ويفتَح) و(لَحمَنا) مع (بطنَنا وقَبرَنا) و(عربٌ) تتوازن صوتياً مع نفسه المكرّر فى السطور التالية له. بعبارة أخرى فأن مجموعة الأصوات وترتيبها فى الســطر الأول تتمثل فى السطر الثانى،

فإذا اعتبرنا كل وحدة صوتية، فأن هذه الوحدة تكررت فى السطر الثانى بعينها موازية الأخرى. وهنا اســتطاع التوازى أن يكشف عن عواطف الغضب والثورة عند الشاعر كما اســتطاع أن ينقل إيحاءات صوتية مكثّفة تساعد القارئ فى بلورة الموقف العاطفى.

ننظر كذلک إلى هذا الرصف المتوازى الرائع:

فهناکِ کُنتِ تُدَخِّنينَ..
هناکِ کُنتِ تُطالِعينَ..
هناکِ کُنتِ کَنَخلةٍ تَتَمَشَّطينَ..

لقد ســاعدت أصوات الهمس "الفاء والهاء، والکاف، والتــاء والخاء" جليّاً فى نقل التجربة الشــعرية التى تصور حالة الذكرى والحنين كما ســاهم صــوت النّون الغنى فى تصوير ذلک الأنين الذى يمثّل تلک الحسرة المصاحبة لموقف الذكرى. كلّ هذه العوامل اســتمدّت فاعليتهــا وتأثيرها الكبير مــن خلال الترتيب المعين الــذى فرضه التوازى الصوتى الذى ولد نغماً موســيقياً منتظماً ترتاح له الأذن والنفس معاً حيث أنّ الفقرات الإيقاعية المتناســقة تشــيع فى القصيدة لمســات عاطفيّة وجدانية بإمكانها نقل التجربة وتصوير المواقف. (انظر: إسماعيل، ١٩٧٨م: ١٦٦)

النتيجة

حاول قبّانى أن يطوّر المســتوى الصوتى فى تجربته الشعرية فى قصيدة بلقيس؛ فنجد فى قصيدتــه إيقاعاً خاصــاً لم يقف عند الإطار الخارجى كالــوزن، بل نجد تركيزاً قويّاً للإيقاع الداخلــى تتكثّف فيه القوافى، وتتناغم فيه الحروف فضلاً عن تكرار الكلمات، واجتماع الألفاظ التى يشكل حضورها جرساً خاصاً، ولا سيما إذا تحقّق فيها التوازى الصوتى بأنماطه المتنوعة.

يثــرى الإيقــاع الصوتى ويؤثّر فى البنيــة الدلالية ويزيد مــن الفاعلية الإيقاعية فى قصيدة بلقيس.

التعويل على الصوائت الطّوال ظاهرة أســلوبية لافتة للنظر، صبغت قصيدة بلقيس، وحمّل الشاعر هذه الصوائت أحاسيسه العميقة وانفعالاته.

استطاع الشاعر ـ رغم طول قصيدته في موضوع واحد وهو الرثاء ـ بتنوع القوافي وعناصرها الموسيقائية أن يعطي إيقاعات صوتية مريحة للقصيدة وأن يخرجها من رتابتها التي جاءت من بنيتها على بحرٍ أحادي التفعيلة.

المصادر والمراجع

إبراهيم، رجب عبدالجواد. (٢٠٠٣م). موسيقى اللغة. القاهرة: مكتبة زهراء الشرق.

ابن سينا. (١٩٥٦م). جوامع علم الموسيقى. تحقيق: زكريا يوسف. ط١. القاهرة: نشرة وزارة التربية.

ابن الشيخ، جمال الدين. (١٩٩٦م). الشعرية العربية. ط ١. تر: مبارك حنون، محمد الولي ومحمد أوراغ. لامك: دار توبقال للنشر.

ابن فارس. (١٩٦٣م). الصاحبي في فقه اللغة. تحقيق: مصطفى الشّوحي. بيروت: مؤسسة بدران.

إسماعيل، عزالدين. (١٩٧٨م). الشعر العربي المعاصر. بيروت: دار الفكر العربي.

أنيس، إبراهيم. (١٩٨١م). موسيقى الشعر. ط٥. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

التميمي، قحطان رشيد. (لاتا). اتجاهات الهجاء في القرن الثالث. بيروت: دارالمسيرة.

ثامر، سلوم. (١٩٩٦). من أسرار الإيقاع في الشعر العربي. حولية كلية اللسانيات. قطر: جامعة قطر، ع١٩.

الرزاز اللجمي، نبيلة. (١٩٩٥م). أصول قديمة في شعر جديد. دمشق: منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السّورية.

السعدني، مصطفى. (لاتا). البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث. مصر: منشأة المعارف.

سيد البحراوي. (١٩٩٣م). العروض وإيقاع الشعر العربي. محاولة لإنتاج معرفة علمية. لامك: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

شرشر، محمد حسن. (١٩٨٨م). البناء الصوتي في البيان القرآني. دار الطباعة المحمدية. القاهرة: الطبعة الأولى.

عبدالجليل، يوسف حسني. (١٩٩٨م). التمثيل الصوتي للمعاني. ط١. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

عبده، بدوي. (١٩٨٤م). دراسات في النّص الشعري. الرياض: دار الرفاعي.

عشري زايد، علي. (١٩٧٨م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. الطبعة الأولى. القاهرة: دار الفصحى للطباعة والنشر.

العياشي، محمد. (١٩٧٦م). نظرية إيقاع الشعر العربي. تونس: المطبعة العصرية.

عيد، رجاء. (لاتا). التجديد الموسيقي في الشعر العربي. الإسكندرية: منشأة المعارف.

غاتشف، غيورغي. (١٩٩٠م). الوعي والفن. ترجمة: نوفل نيّوف، مراجعة: سعد مصلوح. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

غريب، روز. (١٩٧١م). تمهيد فى النقد الأدبى. ط١. بيروت: دار المكشوف.

كوهـن، جان. (١٩٨٦م). بنية اللغة الشـعرية. ترجمة: محمد الولى ومحمد العمـرى. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

مصطفى، نوال. (٢٠٠٠م). نزار وقصائد ممنوعة. ط٢. لامك: مركز الراية للنشر والإعلام.

الملائكة، نازك. (١٩٨٩م). قضايا الشعر المعاصر. ط٨. بيروت: دار العلم للملايين.

مندور، محمد. (لاتا). فى الميزان الجديد. ط٢. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

موسـى، منيف. (١٩٨٤م). نظرية الشعر عند الشـعراء النقاد من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة). ط١ بيروت: دار الفكر اللبنانى.

وهبـة، مجدى. والمهندس، كامل. (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب. ط٢. بيروت: مكتبة لبنان.

هلال، ماهر مهدى. (١٩٨٠م). جرس الألفاظ ودلالتها فى البحث البلاغى والنقدى عند العرب. بغداد: دار الحرية للطباعة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ١٥٣ ـ ١٢٧

دراسة المونتاج السينمائى فى تشكيل صورة العدّودة المصرية

هاشم محمّد هاشم (الكاتب المسؤول)*
مريم جلائى**

الملخّص

يمثّل "العديد" ممارسة من أهمّ الممارسات الشعبية التى تمارَس فى مصر والمرتبطة بطقوس الموت والعزاء، ويُعدُّ الوجه الشعبى للمراثى فى الأدب الرسمى مع وجود بعض الفوارق بينهما، كما أنّه نوع مهمّ من أنواع الأغنية الشعبية المصرية.
فقام هذا البحث بالمنهج الوصفى ـ التحليلى بدراسة نصوص من فنّ العديد برؤية سينمائية والبحث مكوَّن من جزءين؛ أوّلهما تطبيق أنواع المونتاج السينمائى حسب نظرية ايزنشتين على فنّ العديد، وثانيهما دراسة العاملَين الأساسيَين الذين يؤثران فى توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العدّودة وهما قالب العديد والتكرار.
ولاحظنا عند دراسة نصوص فنّ العديد وجود بعد سينمائى واضح؛ بحيث برزت بعض التقنيات السينمائية وعناصرها داخل نصوص الفنّ المدروس، تلك التقنيات التى تتوافق فى الوقت نفسه مع أغراض فنّ العديد من إبراز حالة الحزن وتعديد صفات الميت من خلال مشاهد تصويرية يحاول المبدع الشعبى باستخدام مفرداته فى تجسيدها فى مخيّلة المتلقى.

الكلمات الدليلية: الأدب الشعبى المصرى، الرثاء، فنّ العديد، تقنية المونتاج، تشكيل الصورة.

---

*. دكتوراه فى الأدب الفارسى المقارن، جامعة أسيوط ، جمهورية مصر العربية
hashem.elkomey@yahoo.com
**. أستاذة مساعدة فى اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، إيران maryamjalaei@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. فاطمة پرچگانى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٥/١٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/١١/١٩ش

تمهيد

فنّ العديد هو براعة المرأة المصرية فی الرثاء فی صورته الشعبية فی حالة وفاة شخص مـا؛ تهدف منه إثارة الحزن واللوعة على الميّت عن طريق الصورة الشـعرية. هذا الفنّ يندرج تحت نوع الممارسـات النسائية؛ فعلى حسب أحد تقسيمات الأدب الشعبی نجد تقسـيماً يقسمه إلى ثلاثة أنواع؛ النوع الأول لا يؤديه إلا الرجال مثل السيرة الشعبية[1] التی ينحاز أداؤها للرجال دون النسـاء باعتبار أنّ السـيرة الشعبية أعلى من مدارک النسـاء وأرفع مـن مقامهنّ، والنوع الثانی لا تؤديه إلا النسـاء مثـل العديد أو أغانی الفراق؛ تلک الأغانی التی تقوم النسـاء بأداءها دون الرجال بحيث تعدّ بحقّ ممارسـة نسـوية خالصة، وهناک النوع الثالث الذی يتشـاركان فيه الرجال والنساء مثل أغانی العمل وحكی الحكايات الشـعبية والخرافية (حواس، ۲۰۰٥م: ۲٥-۲٦) وعليه يكون فنّ العديد نوعاً من الممارسات النسائية الخاصّة.

ويُرجـع بعض الباحثين أصل ونشـأة فنّ العديد إلى الأصـول الفرعونية؛ بمعنى أن فنّ العديد بما تحمله من معان ومضامين عبارة عن أثر حقيقی لتجربة وفلسـفة المصريين القدمـاء الذين وقفوا أمام ظاهرة الموت موقفاً حضارياً ومتقدماً بمقاييس زمنهم آنذاک (البولاقی، ۲۰۱۱م:۲٥) واسـتدلوا على ذلک بالصلات الكثيرة بين المدوّنات الفرعونية

---

١. السير الشعبية هی المصطلح العربی المعادل للمصطلح الأدبی العالمی للملحمة الشفوية (Oral Epic) بما هی جنس أدبی قائم بذاته، عماده السرد القصصی، شعراً أو نثراً، بالغ الطول، مجهول المؤلف، يروى أو يؤدی شفهياً، ويحكی ـ من منظور جماعی ـ الماضی القومی للشعوب، وتاريخ الأبطال الحقيقيين أو الخياليين ومآثرهم العسكرية والقومية، وهذا التأريخ فی حقيقته مزيج من الوقائع التاريخية والمبالغات الميثولوجية، حتّى قيل إنّ السـير الشـعبية هی التاريخ الذی ينشـد على أبواب الأسـطورة، أی أنّ السـيرة الشـعبية تعدّ نوعاً من أنواع الأدب الملحمی العربی وهی خطاب أدبی سردی، مجهول المؤلف متواتر بالرواية الشـفوية عبر الأجيال، ويحكی بطريقة سـردية سـيرة حياة البطل أو بالأحرى قصة الماضـی الجميل للأمة العربية مـن خلال تأريخها لحياة هذا البطل والتغنی بمآثره البطولية العسـكرية والقومية والسياسية والأخلاقية والإنسانية على نحو مثالی و تعكس من خلاله أحلام المجتمع الشعبی وتصوّراته، ومن أهمّ السير الشعبية العربية "سيرة عنترة بن شداد" تقع فی حوالی ٤٠٠٠ صفحة و"سيرة الأميرة ذات الهمة و البطال وولدها الأمير عبدالوهاب" تقع فی حدود ٥٠٠٠ صفحة و"السيرة الهلالية" تقع روايتها النثرية فی ۲۰۰۰ صفحة. أمّا روايتها الشـعرية فتقع فی ربع مليون مربع شـعری و"سـيرة الملک الظاهر بيبرس" وتقع فی حوالی ٥٠٠٠ صفحة. (انظر: النجار،٢٠٠٦م: ٢٥-٢٨)

القديمة المنقوشة أو تلك التى ذكرت فى كتاب الموتى أو على ورق البردى[١]، ومن الأناشيد الدينية الحزينة التى كان يردّدها الكاهن المرتل كما وجدت ندبة دينية كانت تنشد تمجيداً لـ "خرتروس" الذى عشق "ريا" زوجة إله الشمس وأم ايزيس و أوزوريس (توفيق، ٢٠٠٥م: ٤٠) ومن ثم نجد أنّ المصرى القديم دأب على الاهتمام الشديد بطقوس الموت والاحتفال بدفن الموتى حيث كان يعتقد أنّ سعادة الميت تتوقّف على هذا الاحتفال وما يلحق به من طقوس (بارندر،١٩٩٣م:٤٤) وهذا الفنّ لايزال يمارس فى بعض محافظات مصر ويعتبر بحقّ من أقدم وأهمّ فنون القول التى مارسها الإنسان ولكنّه من المؤسف عليه أغفل عنه لحدّ بعيد الباحثون والنقّاد فى مجال الأدب.

وعليه، تناولت الدراسة الحالية بالمنهج الوصفى ـ التحليلى فنّ العديد الذى أفاد من أسلوب المونتاج السينمائى فى تشكيل صورة من صور التعبير الشعبى لأشدّ اللحظات ألماً وحزناً فى دورة حياة الإنسان لتكشف النقاب عن علاقة هذا الأدب العربى المعاصر عامّة وهذا الفنّ الشعبى خاصّة بالسينما؛ فيهدف البحث الإجابة على السؤال التالى: ما العلاقة بين فنّ العدّودة المصرية وفنّ المونتاج السينمائى فى تصوير الآلام والأحاسيس؟

فوقفنا فى صلب الدراسة عند المصطلحات الأساسية للبحث، ثم قمنا بدراسة فنّ العدّودة من جهتين؛ أولاهما تطبيق أنواع المونتاج على الفن المقصود دراسته، ثانيتهما دراسة قالب العدّودة والتكرار الذين يُعتبران من أهمّ العوامل التى أدّت إلى توظيف المونتاج السينمائى فى هذا الفنّ.

وجدير بالذكر أنّ نصوص فنّ العديد التى تقوم عليها الدراسة من عدة مصادر وهى كالتالى؛ الأوّل عبارة عن النصوص التى قام أحد الباحثَين بجمعها من محيط محافظة قنا بجنوب مصر وسوف نكتب بعدها كما هو مبيّن اسم الباحث، والثانى النصوص التى استعانت بها الدراسة من كتاب الناقد والشاعر أشرف البولاقى، **أشكال وتجليات العدّودة فى صعيد مصر. عرابة أبيدوس وبرديس (دراسة ميدانية)**، والثالث النصوص التى استعانت بها الدراسة من كتاب الباحث عبدالحليم حفنى بعنوان المراثى

١. هو نوع من أنواع الورق المستخدم فى الكتابة ويصنع من نبات البردى وقد عرف واشتهر فى العصر الفرعونى وهناك العديد من لفافات ورق البردى فى المتحف المصرى بالقاهرة و المتاحف العالمية الأخرى.

الشـــعبية(العديد)، والرابع النصوص التى استعانت بها الدراسة من كتاب الباحث أحمد توفيق، **أغنيات الفراق تراث الحزن فى صعيد مصر**.

مصطلحات البحث

بدايةً علينا أن نقدّم تعاريف موجزة للمصطلحيَن الأساسَـيين للدراسة وهما **المونتاج** و **فنّ العديد** بغية تعرف القارئ الكريم على ماهية البحث.

ـ **المونتاج (montaje)**: وهى تقنية ســينمائية خالصة يقول ارنســت لند جرن:« إنّ تطــوّر الفنّ الســينمائى كان فى جوهره تطــوراً فى المونتاج.» (لندجــرن، ١٩٥٩م:٤٠) فالمونتاج الســينمائى فى حد ذاته أســلوب فى التعبير، وهو قاعدة التجميع بين العناصر المتفرقة (اللقطات) ويختصّ الفنّ الســينمائى وحــده بتقنية المونتاج وفى نفس الوقت له أهميــة كبيرة وضرورة ملحة (فيلدمــان، ١٩٩٦م:٣٨) وعرّفبودوفكــين المونتاج أو ما يسمّيه عملية التركيب أنّها «اختيار وتوقيت وترتيب لقطات معيّنة فى تسلسل سينمائى وتصبــح هى العامل الخــلاق الفاصل فى إنتاج أىّ فيلم.» (رايس، ١٩٨٧م: ١٣) أى أنّ المونتاج عملية لترتيب اللقطــات المختلفة، بحيث تعطى مجتمعةً معنى أو فكرة مخالفة لما تعطيه كلّ لقطة على حدة، أو هو عملية تركيب خلاق لجزئيات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعانى والمشــاعر والإيقاع والحركة، وكذلک تحقيق الوحدة الفنية للفيلم كلّه. (عجور، ٢٠١١م: ٩٧)

ومــن ثمّ نجد أنّ المونتاج بمثابة النحو بالنســبة للغة، فهو يعمل على ترتيب اللقطات وأطوالها واللحظة التى يتمّ اختيارها للانتقال من لقطة إلى أخرى واختيار وسائل القطع والانتقال، فالانتقال السيئ بين المشــاهد واللقطات يؤدّى نفس نتيجة أساءة استخدام قواعد النحو واستخدام قواعد حروف الهجاء وعلامات الترقيم بالنسبة للأعمال الأدبية التى تفقد قيمتها بسبب ذلک الاستخدام السيئ. (الصبان، ٢٠٠١م: ١٠٣)

ولا يمكــن أن نصل إلــى جودة المونتاج إلا عن طريق وجود إيقاع ســليم للحدث، وذلک الإيقاع لا يأتى إلاّ من خلال اختيار التناســب بين طول اللقطات الذى يســتثير المتفرج أو يهدئه، وربما يتجاوز المونتاج كونه وسيلة تعبيرية لسرد قصّة ما إلى أن يكون

كل قطع عبارة عن فكرة جديدة بدلاً من الاكتفاء بتطوير الحدث فقط. (سيف، ٢٠١٢م: ١٨١)

وترجع أهمّيّة المونتاج إلى أنّه هو الذى ينتج المعنى العام، وهو المسئول عن تسلسل الأحداث بشكل منطقى، ولا يتوقّف دوره حدّ ترتيب اللقطات ليتناسب السرد الدرامى فقط؛ بل يقوم بدور المجاز والتورية والاستعارة وغيرها، فهو يصنع بلاغة السينما. (عجور، ٢٠١١م: ١٠٣) كما أنّ عمليّة المونتاج ذاتها وربط اللقطات ببعضها البعض تحمل مفهوم إيديولوجى وفكرى معيّن يتبنّاه صنّاع الفيلم.(فيلدمان، ١٩٩٦م: ٤٠-٤١)

ـ **العديد:** ويتّسم فنّ العديد كغيره من الفنون الشعبية بصعوبة تحديد تعريف جامع مانع لفنّ العديد، فلقد ظهرت عدّة تعريفات لهذا الفنّ؛ منها التعريف الذى ورد فى "موسوعة التراث الشعبى العربى" بأنّه «أغان جنائزية أو بكائيات فى مناسبات الموت (المآتم) لرثاء الموتى تؤدّيها النسوة من أقارب الميّت دون الرجال، وقد تؤدّيها المعددات أو (المعدادة) أو الندّابات المحترفات ـ كما يطلق عليهنّ فى كل بلد عربى ـ اللاتى يتخّذن من العديد حرفة لهن، وفى بعض مناطق البلاد العربية -كما فى مصر والعراق وتونس وغيرها- يبدأ العديد بعد الانتهاء من مراسم الجنازة، فتجتمع النسوة فى منزل الميّت تتقدّمهنّ المعددة يرددن العديد الذى تشتدّ حرارته وانفعاله كلّما وفد على المكان وفد من النساء المعزيات فيعلو الصراخ والصياح ثمّ تعود دورة العديد مرة أخرى.» (الجوهرى، ٢٠١٢م: ٣٣٠) ومن التعريفات التى نقبل بها أنّه «نوع من الشعر؛ الهدف منه تعميق حالة الحزن وشحذ المشاعر وهو مليء بالموسيقى، موزون ومقفى، يختلف عن الشعر فى أنّه مقطوعة من أربع شطرات، ليست بالمربعات[١] ولا فنّ الواو[٢] ولا غيرها من فنون الأدب الشعبى، يتميز بالبطء الشديد فى مط الكلمات، له مذهب لحنى واحد لا يتغيّر، ومع هذا يهيأ للمتلقّى فى كلّ مرّة أنّ هناك جملة لحنية جديدة، لأنّ النهنهة والصرخات والانفعال تضفى المذهب اللحنى تألّقاً جديداً.» (توفيق، ٢٠٠٥م: ٩٥)

ويرجع تسمية أغانى الفراق الحزينة باسم العديد إلى السمة الغالبة عليها وهى

١. شكل من أشكال النظم فى الفنون الشعبية فى مصر.

٢. فن من الفنون الشعبية فى مصر و تشتهر به محافظة قنا فى جنوب مصر.

التعديد أو الإكثار من ذكر محاسن الميّت وعاداته الحميدة، كتعبير صارخ عن حالة الفقد التي ستعانيها برحيله. (خضر، ٢٠٠٩م: ١٤٣ـ١٤٤) والعديد جمع "عدودة" ورغم عامية المفردة إلاّ أنّها تنتسب إلى الفصحى من حيث مصدرها وهو العدّ، بما يعنى عد وإحصاء مناقب وصفات الميّت وذكر ما كان عليه فى دنياه من حالات القوّة والفرح أو الصلاح.... إلخ. (البولاقى،٢٠١١م: ٢١) ونحن نرى أنّ اسم العديد أفضل الأسماء التى أطلقت على هذا النوع من الأغانى، بحيث سميت حيناً باسم أغانى الفراق والبكائيات والنواحيات، لكن اسم العديد يمتاز عن هذه المسميات بخصوصية اللفظ، وكذلك بما يحمله اللفظ من دلالة سابقة الشرح.

خلفية البحث

قام عددٌ من الباحثين بدراسة "فنّ العديد" وكذلك "تقنية المونتاج فى الأدب العربى المعاصر" من أهمّها:

ـ كتاب بعنوان أشكال وتجليات العدّودة فى صعيد مصر "دراسة ميدانية" للشاعر والباحث أشرف البولاقى؛ يستكشف خلالها الشاعر بعض غوامض فنّ البكائيات فى صعيد مصر من خلال بحثه فى أصول هذا الفنّ والتأثيرات الثقافية والاجتماعية عليه متخذًا من قريتَى أبيدوس وبرديس بمحافظة سوهاج نموذجين فى رحلته ملتزماً بالمنهج العلمى والموضوعى ليكشف النقاب عن بعض ملامح ومؤثرات الثقافة المصرية القديمة فى هذا الفنّ.

ـ كتاب بعنوان الأسلوب السينمائى فى البناء الشعرى المعاصر؛ سعى فيه مؤلّفه محمد عجور للتأسيس لبلاغة الصورة السينمائية وغزوها للخطاب الشعرى فى العصر الحديث، مقارباً علاقة الشعر الحديث بالسينما، وبواعث اعتماد الشعراء على التقنيات السينمائية فى بناء القصيدة، كالسيناريو وطرائق توظيفه، وآليات اشتغاله فى القصائد الحديثة، والمونتاج وكيفية الاستفادة منه فى تشكيل القصيدة الحديثة بشكل يعتمد على الصورة المتتابعة فى صنع الأحداث.

ـ كتاب عنوانه المونتاج الشعرى فى القصيدة العربية المعاصرة للشاعر والكاتب حمد

محمود الدوخى، وهو عبارة عن دراسات فى أثر مفردات اللسان فى القول الشعرى حيث تناول ديوان "مديح الظل العالى للشاعر محمود درويش". اشتغلت هذه الدراسة على موضوع فنّى صرف وهو دراسة فن السينما متمثلاً بأسلوب المونتاج فى شعر محمود درويش الذى أفاد مبكراً من هذا الأسلوب الفنى فى بناء قصيدته الشعرية المعاصرة.

ـ كتاب تحت عنوان المراثى الشعبية (العديد)، وهو دراسة فى غاية الأهمية للكاتب عبدالحليم حفنى وهو من أهمّ الدراسات التى درست فن العديد وأبعاده ولقد حوى الجزء الأول منها نصوص فى فن العديد والجزء الثانى يضم دراسة فن العديد من ناحية التعريف والسمات العامة لهذا الفن.

كما نرى فى خلفية البحث وحسب علم الباحثَين لاتوجد دراسة تناولت الأدب الشعبى العربى عامّة وفنّ العديد خاصّة من رؤية سينمائية؛ فقمنا بدراستنا هذه لسدّ الفراغ فى هذا المجال.

معطيات البحث

كما سبقنا القول فى الملخص والتمهيد قمنا فى الجزء الأول من بحثنا بتطبيق أنواع المونتاج السينمائى حسب نظرية ايزنشتين على فنّ العدّودة وفى الجزء الثانى كما برز لنا عند الكشف عن دور المونتاج السينمائى كتقنية فنية فى تشكيل العدّودة عاملان يؤثّران بطريقة أو بأخرى فى توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العدّودة، العامل الأول هو قالب العدّودة وشكلها الفنّى والعامل الثانى هو التكرار، فتناولناهما فيما يأتى بصورة أعمق وبأكثر تفاصيل.

ـ أنواع المونتاج السينمائى فى العدّودة حسب نظرية ايزنشتين

يُعدُّ المخرج الأمريكى د.و. جريفيث (١٨٧٥- ١٩٤٨م) هو المكتشف الأول لقواعد المونتاج السينمائى وهو أوّل من استخدمها. (لند جرن، ١٩٥٩م: ٦١) أما المخرج الروسى سيرجى ميخايلوفيتش ايزنشتين (١٨٩٨-١٩٤٨م) فقد أضاف الكثير لتقنية المونتاج بنظرته التجديدية الواعية مقارنة بنظرة جريفيث، فقد اكتشف جريفيث فكرة التوليف وأعدَّه البناء الأساسى للسينما وغالباً ما كان يعتمد على غريزته وإحساسه

الفطري في استـــخدام المونتاج، وكذلک کان اســـتخدامه للمونتاج اســـتخداماً محافظاً، أما ایزنشـــتین فقـــد صاغ نظرية تجديديـــة واعية في المونتاج وكان عمادها الأساســـي يعتمد على اكتشـــافات علم النفـــس في الإدراک وعلى الجدلية التاريخية الماركســـية. (کوک،١٩٩٩م:١٩٢-١٩٣)

ولقد عبر ایزنیشـــتین عـــن نظريته قائلاً«إذا أردنا مقارنة المونتاج بشـــيء ما، فيجب مقارنة مجموعة من قطع المونتاج بمجموعة من الانفجاريات المتوالية داخل محرک اشتعال داخلي وهو يدفع السيارة أو المحرک الآلي إلى الأمام، فالقوى المحركة للمونتاج هي التي تدفع الفيلم كلّه إلى الأمام.» (رایس، ١٩٨٧م: ٤٣) ویقول ایزنشـــتین أیضاً: «إذا وصلنا لقطتـــین متقابلتین ببعضهما فإنّنا لا نحصل على النتيجة البســـيطة للقطة ولقطة أخرى، بل نحصل على ابتكار بديع.» (المصدر نفسه) إنّ الافتراض الكامن في نظرية ایزنشتین تقوم علـــى أنّ المتفرّج لا یری في المونتاج لقطات متتابعـــة الواحدة بعد الأخرى، لكنّه يدركها كوحـــدة واحدة، فإن اللقطات "أ" و"ب" و"ج" لیس لها وجود أو معنى في حدّ ذاتها ولكن وجودها يتحقّق من خلال تتابعها على شريط الفيلم، أی أنّ اللقطة المنفصلة تستمدّ معناها داخل المونتاج في علاقتها وتفاعلها مع اللقطات الأخرى المتجاورة، وذلک يشـــبه موضع أيّ كلمة في جملة ما يعتمد على علاقة الكلمة بالكلمات الأخرى الســـابقة عليها والتالية لها داخل الجملة، أو كالجمع مابین رمزَین أو أكثر في وحدة واحدة يرمز بالتأكيد إلى شيء جديد تماماً والرمز الجديد ليس هو المجموع الحسابي للرموز ولكنّه يعطي مفهوماً جديداً لا يمكن أن يعبّر عنه أی من الرموز بمفرده فمثل "باب+أذن = يســـمع"، "ســـكين+قلب = يحزن"، "طفل+فم= يصرخ." (کوک، ١٩٩٩م: ٢١٥-٢١٦)

ولقد قسّـــم ایزنشتین المونتاج إلى عدة أنواع، وتجلّت أغلب هذه الأنواع في نصوص فنّ العديـــد بصورة متفاوتة، وهـــذا التفاوت يعود إلى قدرة النصوص على اســـتيعاب وتوظيف كل نوع حسب تقسيم ایزنشتین لها.

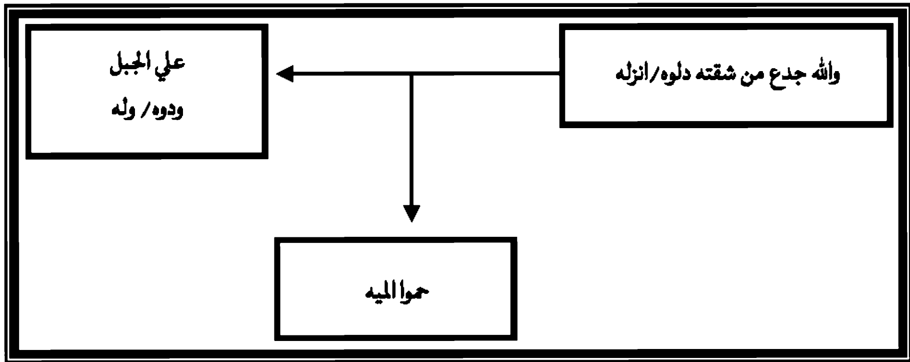
أـ المونتاج الطولي

يهتمّ هذا النوع من المونتاج فقط بسرعة التوليف أو القطع بصرف النظر عن مضمون

اللقطات، وأســاس هذا التوليف هو مراعاة طول اللقطة وزمن عرضها على الشاشــة، وفيه يجب أن تظل العلاقة النسبية بين طول كل لقطة وأخرى ثابتة داخل المشهد الواحد. (المصدر نفسه: ٢١٩) ومن النماذج على هذا النوع من المونتاج قول المبدع الشعبي:

والله جدع من شــقته دلوه / حموا الميه وعلى الجبل ودوه / والله جدع من شــقته انزله / حموا الميه وعلى الجبل وله (الباحث)

يتكوّن المشهد السابق من ثلاثة لقطات "**نزول الجدع من الشقة/ تغسيله وتكفينه/ رحيلــه إلى القــبر**"، ولقد وظّف المونتاج بــين اللقطات الثلاثة معتمداً على التســاوى النســبى بين طول كل لقطة والأخرى، فنجد أنّ لقطة "**نزول الجدع من الشقة**" تمثّل الحدّ الفاصل مابين لقطة "**التغســيل والتكفين**" ولقطة "**التشــيع والدفن**"، بحيث تمّ استخدام تقنية الفلاش باك فى المشهد السابق، فجاء فعل "**حموا الميه**" للرجوع إلى مراسم الغسل، ثم أكمل المشهد بالتسلســل الطبيعى لمراسم العزاء بمراسم التشيع والدفن "**وعلى الجبل ودوه**"، ومن ثمّ تعدّ لقطة التغســيل وزمن مراســم الغسل والتكفين مساوية نسبياً للقطة تشيع الجنازة والدفن.



ضربة قوية جات على لوحى / دخلت بسرعة طلّعت روحى / ضربة قوية وجات على صدرى / دخلت بسرعة وقصرت أجلى / ضربة قوية وجات على راسى / والله كفتنى وشتتت ناسى (حفنى، ١٩٩٧م: ١٦٠)

يتّسم النصّ الســابق بالطول النسبى وهذه السمة ساعدت على تعدد الصور داخل النــص، بحيث تظهر لنا ثلاث مشــاهد؛ بحيث يكون المشــهد الأول والثانى منها تكرار يحمل نفس الفكرة والمضمون "**ضربة قوية جات على لوحى / صدرى- دخلت بســرعة**

طلعت روحى /قصرت أجلى"، بالإضافة إلى المشهد الثالث المختلف "ضربة قوية وجات على رأسـى / والله كفتنى وشـتتت ناسى"، ونلحظ أنّ المونتاج الموظّف بين اللقطات فى المشاهد الثلاثة يتّسم بالتسـاوى بين اللقطات، فلدينا اللقطة الثابتة فى المشاهد الثلاثة "ضربة قوية جات على لوحى / صدرى / راسى" هى اللقطة الافتتاحية للمشاهد وفعل الحركـة بها "ضربـة قوية" هى التى تحيلنا إلـى اللقطة الثانية ثمّ اللقطـة الثالثة فى كلّ مشهد من المشاهد الثلاثة، كما أنّها تدفع بالأحداث إلى الأمام، وتتّسم اللقطتان الثانية والثالثة فى كلّ مشـهد من المشـاهد الثلاثة بالتساوى؛ ففى المشـهد الأول والثانى يعدّ وقت دخول الرصاصة السـريع لجسد القتيل مساوياً لوقت خروج روحه "خلت بسرعة = طلعـت روحى / قصرت أجلى"، أما فى المشـهد الثالث فنجد أنّ هناك تسـاوياً بين اللقطتين "كفتنى = شـتتت ناسى"، كما أن هناك تناسباً فى حركة الكاميرا فى المشهدين الأول والثانى بحيث تكون الحركة أفقية تتناسب مع موضع الضربة على اللوحة والصدر، أمّا فى المشـهد الثالث فاتجاه الكاميرا متناسـق مع اتجاه الضربة من أعلى إلى أسـفل؛ لهذا جاء باللقطة الثانية من المشهد "كفتنى" متناسقة مع اللقطة الأولى للضرب من أعلى "وجات على راسى" ثم اللقطة الثالثة"تشتّت الناس".

ب ـ المونتاج الإيقاعى

يعتمد هذا النوع من المونتاج على القواعد الأساسية المستخدمة فى المونتاج الطولى، ولكن سرعة التوليف فيه تعتمد على إيقاع الحركة داخل اللقطات؛ بحيث تصبح الحركة داخـل الـكادر هى العنصر الذى يفرض حركة التوليف مـن كادر إلى آخر، ويمكن أن يسـتخدم المونتاج الإيقاعى لتعزيز وتقوية الإحسـاس بنبض وسرعة المونتاج الطولى داخل المشـهد وربما يصبح نقيضاً له. (كـوك، ١٩٩٩م: ٢١٩-٢٢٠) ومن النماذج التى وظّف فيها المونتاج الإيقاعى داخل نصوص فن العديد قول المبدع الشعبى:

ما أنا قاعده على الدكه / ميتم جديد ما حامل الهته[١] (البولاقى، ٢٠١١م: ١٤٥)

يتّسم المونتاج الإيقاعى فى المشهد السابق بالبطء، ونلحظ أنّ كل لقطة من اللقطتين

١. الهته تعنى الصرخة.

داخل المشــهد "جلوس ســيدة على الدكه / مرور جنازة جديدة" متســاوين فى زمن عرضهما، وهذا يعد الهدف الأول من المونتاج الإيقاعى وهو تحقيق القواعد الأساســية للمونتــاج الطولى، أضف إلى ذلک أنّ زمن العرض ســاعد بشــکل مــا فى جعل إيقاع المشــهد بطيئاً خاصــة بتوظيفه "قاعدة علــى الدكه / ما حامل الهتــه"، وبذلک أعطى المونتاج الإيقاعى الدلالة الحزينة داخل المشهد.

ريح شــوية يا بويا على المقعد / خايفة يا بويا وراک نتعب / ريح شــوية نقولک على الديوان / خايفة يا بويا وراک نتهان / وقف نقول وأنت على الســلوم / خايفة يا بويا وراک[1] نهون (حفنى، ١٩٩٧م: ١١٤)

يتّســم المونتاج الإيقاعى فى المشــاهد الثلاثة السابقة بالسرعة مع مراعاة أنّ التوليف والقطع بين لقطتى كل مشهد من المشاهد الثلاثة متساوية تقريباً، بحيث تدلّ اللقطة الأولى فى المشاهد الثلاثة على الزمن الآنى للعرض "**ريح شوية يا بويا على المقعد / ريح شوية نقولک على الديوان / وقف نقول وأنت على الســلوم**"، أمّا اللقطة الثانية فى المشــاهد الثلاثة فتعدّ نتيجة للحدث الأول "**خايفة يا بويا وراک نتعب / خايفة يا بويا وراک نتهان / خايفة يا بويا وراک نهون**"، ونلحظ أنّ هناک تناقضاً مابين حركة الأب السريعة والمتعجلة فى الرحيل فى اللقطة الأولى من المشــاهد الثلاثة وبين الحركة البطيئة والبائسة للبنت بعد رحيل والدها، بمعنى وجود تناقض مابين الحركة الطولية والإيقاعية داخل المشاهد، ومن جماليات الترابط مابين اللقطتين فى كلّ مشــهد هو توظيف عناصر كلّ لقطة من اللقطات وتوظيف كلّ مكوّن للصورة ففى المشهد الأوّل نجد تناسباً مابين توظيف "**المقعد**" مع فكرة "**التعب**"سواء جسدى أو نفســى، وفى المشهد الثانى تجلّى التناسب مابين "**الديوان**" وبين فكرة "**الهوان**" حيث أنّ الديوان كمكان يدلّ على الكلمة والعزة والسيادة، وهذا التناسب لم يبرز بالقدر الكافى فى المشهد الثالث والربط مابين "**السلم**" وبين "**الهوان**".

ج ـ المونتاج النغمى

يعد ايزنشــتين هــذا النوع من المونتاج تطــوراً للمونتاج الإيقاعــى؛ ففى المونتاج

---

١. وراک تعنى بعدک.

الإيقاعى تصبح الحركة داخل الكادر هى العنصر الذى يفرض حركة التوليف من كادر إلــى كادر، لكنّ الحركة داخل الإيقاع النغمى تعنى شــيئاً أكثر اتّســاعاً بحيث تتضمّن الحركــة كل العناصر الوجدانية والدراميــة داخل اللقطة، وسمّى هذا النوع من المونتاج بالمونتاج النغمى؛ لأنّه يركّز على نغمة سائدة داخل المشهد. (كوك، ١٩٩٩م:٢٢٠) ومن النصوص التى وظّف فيها المونتاج النغمى قول المبدع الشعبي:

مرات الصغير يا حاله رأسک / خدى عزاکی وروحى لناسک / مرات الصغير يا حاله شعرک / خدى عزاکی وروحى لأهلک (الباحث)

يتجلّــى المونتاج النغمى فى التوليــف بين اللقطات الثلاثة "**مــرات الصغير** يا **حاله رأسک/ شعرک**" و"**خدى عزاکی**" و"**روحى لناسک/أهلک**"، وتعدّ الحركة التصاعدية فى المشاهد ذات أثر كبير لنمو الشعور النفسى، بحيث يبدأ تسلسل الأحداث التى تتحرّک بداية من حزن زوجة الميّت، ثمّ المشــاركة فى مراســم عزاء زوجها وصولاً إلى عودتها لبيت أهلها، ونلحظ أنّ الحركة داخل المشهد تضمّنت حركة كلّ العناصر الدرامية داخل اللقطات، أضف إلى أنّ كلّ لقطة من اللقطات الثلاثة اتّســمت بكثرة حركة الأشخاص داخل اللقطة الواحدة، وهذا يؤدى إلى زيادة الأثر النفســى خاصة لاختيار شــخصية الزوجة التى تتسم بصغر السن، فهى زوجة الإبن الصغير ومن العادات الشائعة فى مصر أن يكون الرجل أكبر سنّاً من زوجته.

حبيبتى مالت وعدلوها / هانت ع البنات سبلوها / حبيبتى مالت وعدلوكى / هانت ع البنات سبلوكى (حفنى، ١٩٩٧م:١٥٥)

تتّســم اللقطات فى المشهد الســابق بتعدّد الحركة التصاعدية للقطات فى بناء سردى واضح وتسلســل قصصى يتناسب مع لحظات الاحتضار والوفاة، مما جعل هذه الحركة داخل لقطات المشهد السابق ذات أثر درامى مؤثر فى المشهد، كما أنّ حركة الشخوص داخل اللقطة الواحدة يســتوجب حركة من عــين المتلقّى وتتبع حركة الكاميرا لعناصر الصورة "**مالت/ عدلوها**"، بالإضافة إلى أنّ الحركة الأخيرة فى اللقطة الأخيرة "**سبلوها**" تتّســم بالتناقض مع الحركة فى اللقطتين السابقتين، مما ينتج عنه خلق أثر نفسى يؤثر فى نفس المتلقّى.

د ـ المونتاج الذهنى أو الإيديولوجى

يعدّ المونتاج الذهنى أو الفكرى أو الإيديولوجى من أهمّ أنواع المونتاج عند ايزنشتين وهو ملخّص تجربة ايزنشـــتين السينمائية، حيث أنّ المونتاج الذهنى عند ايزنشتين لا يهتمّ بالســـرعة أو الإيقاع أو الطابع الوجدانى على الرغم من أنّ هذه العناصر يمكن أن تكون متضمّنة فى أىّ تتابع من اللقطات، ولكنّه يعتمد فى جوهره على العلاقة الذهنية بين اللقطات ذات المحتـــوى البصرى المتناقــض، بمعنى أنّه يعتمد على الجدل أو الصراع أو التفاعل بين العناصر البصرية، حيث أنّ مفهوم المونتاج ووظيفته عند ايزنشتين لايقف حد خلق المشاعر والأحاســيس، ولكنّه قادر أيضاً على التعبير عن أفكار مجـّردة وصياغة مقولات ذهنية مباشـــرة وصريحة. (كوك، ١٩٩٩م: ٢٢٠) وهذا النوع من المونتاج يتّسم فى حالات كثيرة بالصعوبة وعدم الوضوح للمتلقّى، ولا تنشـــأ الصعوبة من عدم وضوح بعض الفقرات من السينما الفكرية، بقدر ما تنشأ من عدم مقدرة المتلقّى على فهم الارتباط بين اللقطات عند مشاهدة الفيلم لأوّل مرة، مما يتطلّب منه قدراً من الدراسة والتحليل. (رايس،١٩٨٧م:٤٥) ومن نماذج فنّ العديد التى تجلّى فيها المونتاج الذهنى قول المبدع الشعبى:

ناقة بلا جمال فايتها[1] الصيف / حرمة قليلة شقيق تعمل كيف؟ / ناقة بلا جمال فاتها البـــلِّ / حرمة قليلة رجال، حال الدل[2]؟ / ناقـــة بلا جمال عقلوها / حرمة قليلة رجال، هونوها[3]/ ناقة بلا جمال عقلوكى / حرمة قليلة رجال، هونوكى (حفنى،١٩٩٧م: ١١٨)

يتحقّـــق المونتـــاج الذهنى فى التوليف الســـابق، ويخلق الحالة النفســـية والتعبير عن الفكـــرة العامّة الـــتى يقصدها المبدع، فنجـــد أنّ التوليف بين لقطـــات "**الناقة بلا جمال**" المتعـــدّدة "**فايتها الصيف/ فاتهـــا البل /عقلوها/عقلوكى**" وبين لقطـــات المرأة المتعدّدة "**تعمـــل كيف؟/ حال الدل/ هونوهـــا/ هونوكى**"، فمن خلال تتابـــع وعرض اللقطتين تولدت فكرة ذهنية "**الانثى بدون ذكر عائل لها لا قيمة لها**" لاتوجد فى أىّ منهما مفردة، بل تتولد من خلال تتابع اللقطتين وتواليهما.

---

١. فايتها تعنى تاركها.

٢. حال الدل تعنى حال الذل.

٣. هونوها تعنى هانت.

تكلتونــا على حيطان[١] مالت / والله رجــال الناس مادامت / تكلتونا[٢]على حيطان وقعت / والله رجال الغير مانفعت (حفنى، ١٩٩٧م: ١١٨)

"عدم وجود شــيء ذى فائدة وقيمة بعد رحيل الرجال" تعدّ هى الفكرة الذهنية التى حاول المونتاج الذهــنى إبرازها من خلال توالى لقطة الحيطان "مالت/ وقعت" و لقطة رحيل الرجال "رجال الناس ما دامت/ رجال الغير مانفعت"، فمن خلال تتابع اللقطتين برزت الفكرة الذهنية التى يقصدها المبدع الشعبى فى نصّه.

ـ توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العدّودة

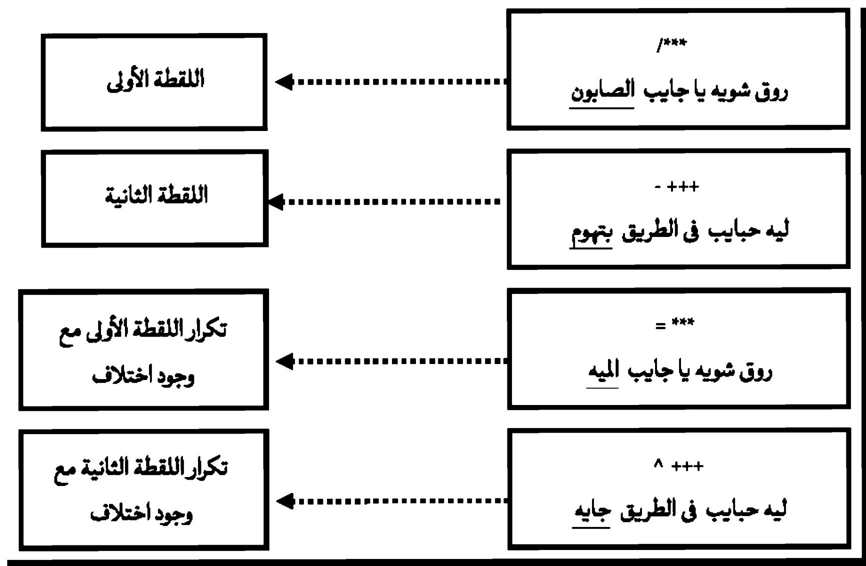
من خلال دراســتنا لنصوص فنّ العديد لقد اكتشــف لنا أنّ هناک عاملين لهما دور جلــيّ فى توظيف تقنيّة المونتاج داخل النصوص؛ العامــل الأوّل هو قالب فنّ العدّودة وشــكله الفنّى والعامل الثانى هو تقنية التكرار؛ ســنتطرّق إليها فيما يلى بتفاصيل أكثر وأعمق مع نماذج من نصوص العدّودة.

أ ـ أثر قالب العدّودة على توظيف تقنية المونتاج

تتميّز العدّودة بمحدودية قالبها وصرامة شكلها الفنّى -إلاّ فى بعض الحالات القليلة- بحيث أدّى ذلک دوراً لا يســتهان به فى تحديد وتحجيم الدور الذى يمكن أن يساهم فيه المونتاج السينمائى فى تشكيل العدّودة، فلقد أدّت محدودية القالب كمساحة فنية وصرامة الشــكل وثباته إلى عدم استغلال جميع أنواع المونتاج السينمائى المتعارف عليها، وهذا لأنّ المســاحة المتاحة للعدودة - التى غالباًتتكوّن من أربع أســطر وربما تقلّ إلى اثنين أو تزيد فى بعض النصوص القليلة لتصل إلى ســتّة أسطر أو ثمانية- لم تسمح بالمزيد من اللقطات التصويرية التى تعتمد عليها بعض أنواع المونتاج، ومن تلک النصوص:

روق شــويه[٣] يا جايب الصابــون / ليه حبايب فى الطريق بتهوم[٤] / روق شــويه يا جايب الميه / ليه حبايب فى الطريق جايه (الباحث)

١. حيطان جمع حيط وتعنى الحائط.
٢. تكلتونا تعنى اعتمدنا.
٣. روق شويه تعنى اصبر.
٤. بتهوم تعنى تأتى مسرعة.

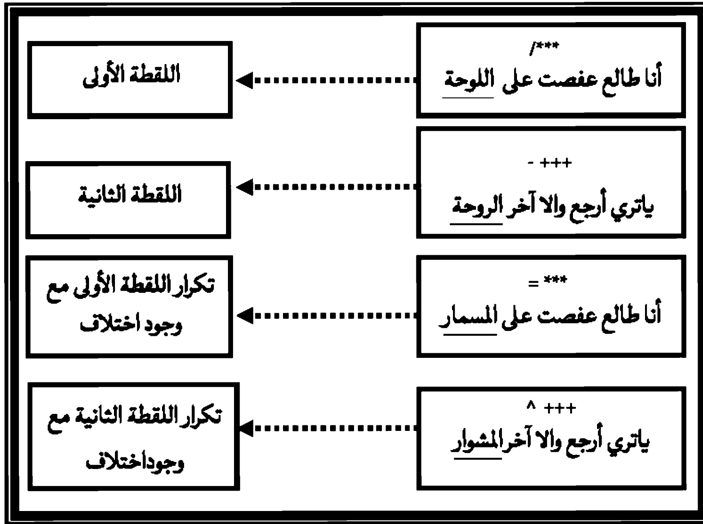


يصوّر النصّ السابق وقت تغسيل الميّت، هذا الحدث الذى يحوى الكثير من المشاه
علــى الرغم من ذلك نجد أنّ النصّ اقتصر على لحظة واحدة، تلك اللحظة التى تر
لى تأخير المغسل فى تغسيل الميّت حتّى وصول أحباب الميت لحضور الجنازة، فالنـ
ســابق يتكوّن من أربعة لقطات ســينمائية، بحيث تعدّ اللقطــة الثالثة والرابعة تكرا
قطــة الأولى والثانية على التــوالى، فاللقطة الثالثة تكــرار للقطة الأولى مع اختلا
، جزء من مكوّنات الصورة فى تغيّر جلب المغســل للصابون إلى جلب المغســل للما
ذلك ينطبق على اللقطة الثانية والرابعة حيث أصبحت اللقطة الرابعة لقطة مكرّرة ،
لقطة الثانية مع اختلاف فى حالة الأحباب الغائبين عن الجنازة ومراسمها.

يتجلّى فى النصّ الســابق أثر ثبات قالب وشــكل العدّودة فى عدم خلق المزيد ،
لقطات الســينمائية التى تتيــح لتقنية المونتاج إمكانيّات أكبر فى تشــكيل النص، ف
ستطع المبدع الشعبى الإسهاب فى توظيف العديد من اللقطات مثل إبراز طريقة الغسـ
أدواته، أو حالة المغســل، أو حالة الميت الذى يغسل، وكذلك لم يستطع المبدع الشعـ
، النصّ السابق الإسهاب فى تصوير حالة الأحبة الغائبين عن الجنازة ومراسمها، وهـ
ـا دفع المبدع الشــعبى لتكرار نفــس اللقطات مرّة أخرى مع خلقــه لاختلاف طفيف
رضه الأساســى خدمة الإيقاع والموســيقى الداخلية أكثر من خدمة الصورة البصر

للنصّ، ومن النصوص الأخرى المماثلة للنص السابق، والتي لم يتح لها القالب والشكل استغلال إمكانيات تقنية المونتاج السينمائي كقول المبدع الشعبي:

أنا طالع عفصت[1] على اللوحة[2] / ياترى أرجع والا آخر الروحة / أنا طالع عفصت على المسمار / ياترى أرجع والا آخر المشوار (الباحث)



لقد أدّى ثبات الشكل وصرامة القالب في النصّ السابق إلى عدم توظيف تقنية المونتاج بالشكل المناسب، فالنصّ يصوّر لحظة خروج الميت من بيته بعد تغسيله، وهذه اللحظة بالإضافة إلى أنّها تحمل معاني ومشاعر كثيرة تحمل في الوقت نفسه لقطات متعدّدة لخروج الميّت ولأهله والمشيعين لجنازته، ولكنّ بسبب محدودية القالب وثبات الشكل لم تتعدّد وتتنوّع اللقطات الخاصّة بهذه اللحظة بحيث اقتصرت فقط على الاختلاف مابين تصوير المرور والضغط على اللوحة في اللقطة الأولى وعلى المسمار في اللقطة الثالثة، أي أنّ الكاميرا ركّزت على خروج جثمان الميّت فقط دون استدارتها لتصوير ما يحيط بالجثمان من مشاهد ربما لو دمجت داخل الصورة السينمائية كانت ستزيدها رونقاً وقوةً لتجسيد اللحظة، وهذا بالطبع أثر بالسلب على استخدام تقنيّة المونتاج بالشكل الذي يسمح باستغلال إمكانيّات المونتاج وتوظيفها لخدمة النصّ.

١. عفصت تعني ضغطت.

٢. اللوحة هي الخشبة التي يتم عليها تغسيل الميت.

وعلى الرغم من ثبات قالب وشكل العدّودة نجد أنّ تقنيّة المونتاج قد تحقّقت داخل نصوص فنّ العديد من خلال طريقتَين، الطريقة الأولى هى استغلال الطول النسبى لبعض النصوص، وأمّا الطريقة الثانية فهو استخدام بعض الأفعال والمفردات التى ساعدت على الدفع بالنصّ وتعدّد صوره.

الطريقة الأولى: استغلال الطول النسبى لبعض نصوص العديد

لقد تميّزت بعض نصوص فنّ العديد بالطول النسبى الذى أتاح بدوره الفرصة لتعدّد الصور الذى ترتّب عليه بروز تقنية المونتاج الذى بدوره ساعد على إبراز البعد الدلالى والجمالى للعدودة، وهذا لا يعنى أيضاً أنّ كلّ عدودة طويلة تتميّز بتوظيف تقنية المونتاج السينمائى ولكنّ بعضها يتميّز بتعدّد لقطاته ومشاهده، ومن النصوص التى تميّزت بطولها وتعدّدت صورها قول المبدع الشعبى:

أمى تغطينى بطرحتها / وتخاف عليا إنى بنيتها / أمى تغطينى بكم طويل / وتخاف عليا من الذل والتهويل / أمى تغطينى بشعر الراس / وتخاف عليا من كلام الناس
(البولاقى، ٢٠١١م:١٦٤-١٦٥)

يتكوّن النصّ السابق من ثلاثة لقطات: تصوّر الأم وخوفها وحرصها على ابنتها، وهذا المضمون من المضامين التى نالت نسبة كبيرة من الحضور داخل مضامين العدّودة، ولقد أدّى المونتاج دوراً مهماً فى تشكيل بنية النصّ وترتيب لقطاته الثلاثة، بحيث يعدّ ترتيب منطقى فى تسلسل الحدث، فالأمّ فى البداية تحافظ على بنتها بطرحتها[١] وهو من أسهل ملابس المرأة من حيث الارتداء والخلع وكذلك من حيث الحجم، ثمّ محافظة المرأة على بنتها بكم جلبيتها[٢] الذى يتّسم بالطول والذى يدلّ على الحشمة ولكن هذه الحشمة لا تعنى شيئاً فى سبيل المحافظة على بنتها، وأخيراً تذهب العدّودة فى اللقطة الأخيرة إلى ما هو أبعد من الملابس والأشياء المادية إلى حماية الأم لبنتها بشعر رأسها وهذه الصورة تعدّ قمّة التدرّج فى تسلسل الأحداث الذى تكون من خلال النصّ وذلك بفضل تقنية المونتاج.

١. الرداء الذى تلبسه النساء فى صعيد مصر.
٢. نوع من أنواع الملابس فى مصر وهى نفسها اللفظ العربى جلباب.

شكيت لأخويا ياريت ماشكيت / شتم على بعد أنا مامشيت / شكيت لأخويا فرش حصيره ونام / ما يكون أبويا كان عدى وعام[١] / شكيت لأخويا راح ولا فاكر / ما يكون أبويا مايطيب له خاطر (حفنى، ١٩٩٧م:١١٦)

يعدّ النصّ السابق من النصوص الطويلة التى تجلّت بداخلها تقنية المونتاج السينمائى، وساعد طول النصّ وتنوّع الصور وكذلك عدم الاعتماد الكامل على بنية التكرار على توظيف تقنية المونتاج السينمائى، حيث تكوّن فى النص السابق من ثلاث لقطات يصور من خلالها وبشكل عام حالة الابنة التى مات والدها ويتجاهلها أخوها، بحيث صوّرت اللقطات الثلاثة التى يحويه النصّ طرق تهرّب الأخ وتجاهله لأخته، ففى المرّة الأولى بعدما شكت الأخت لأخيها حالها، ما كان من الأخ إلاّ أن شتم على أخته بعدما رحلت، وفى اللقطة الثانية كان ردّ فعل الأخ على شكوى أخته أنّ فرش حصيره ونام متجاهلاً أخته والتى تتحسّر على والدها الذى كان عدى (**البحر/النهر/الترعة**) وعامه من أجلها. أمّا اللقطة الثالثة والأخيرة فصوّرت ردّ فعل الأخ بالتجاهل وعدم تذكر أخته من الأساس وهذا عكس والدها الذى لم يطب خاطره إلاّ براحة ابنته، وكان دور المونتاج السينمائى فى هذا النصّ العمل على ترتيب اللقطات الثلاثة وربطها بشكل تدريجى وتتابع سردى مستغلاً الكاميرا والتضادّ البصرى فى رد فعل الأخ والأب اتجاه شكوى الابنة حيث كانت حركة الأخ تتّسم بالسكون وبطء الحركة على العكس من حركة الأب التى تتّسم بالسرعة والاندفاع، ولقد ساعد كل هذا على زيادة التأثير النفسى لدى المتلقّى.

الطريقة الثانية: استخدام بعض الأفعال والمفردات التى ساعدت على تعدّد الصور والأحداث

أمّا عن الطريقة الثانية التى ساعدت على توظيف تقنية المونتاج السينمائى داخل نصوص فنّ العديد فهو استخدام المبدع الشعبى لبعض الأفعال والمفردات التى كانت عاملاً أساسياً فى الدفع بالأحداث وتتابع الصور مما ساعد على تطويع تقنية المونتاج

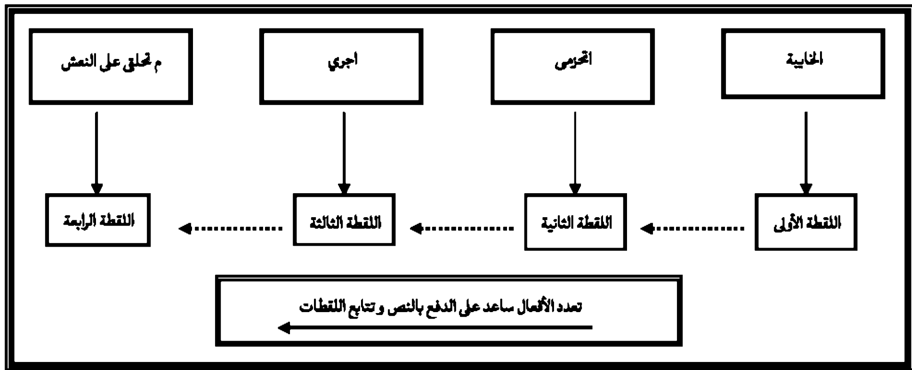
١. عام تعنى أن يعوم.

وتوظيفها لتساهم كتقنية فنية فى تشكيل العدّودة، وذلك بطريقتين؛ هما:

تعدّد الأفعال داخل النص

كان للفعــل دور كبير فى الدفع بالأحداث وســاعد على تعــدد الصور واللقطات فى بعض النصوص مما أتاح الفرصة لبروز تقنية المونتاج الســينمائى واستغلال امكانياتها فيقول المبدع الشعبي:

يا خايبه اتحزمى واجرى / م تحلقى[1] ع النعش من قبلى (البولاقى، ٢٠١١م: ١٣٢)

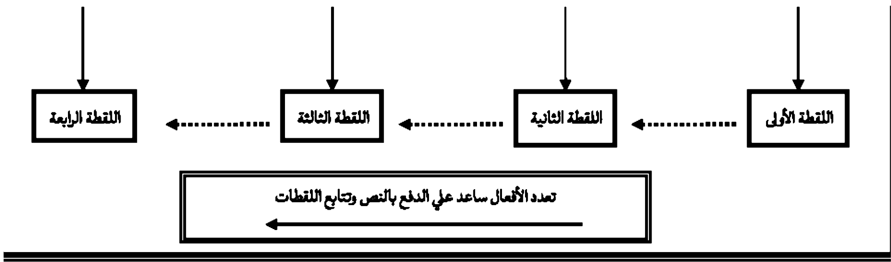


قامت الأفعال فى النصّ السابق بالدور الرئيس فى عملية المونتاج، بحيث تكوّن النصّ مــن أربعة لقطات، كانت اللقطة الأولى هى اللقطة الافتتاحية التى تركز على شــخصية الممثلة/البطلة الوحيدة والتى وصفت بالخيابة؛ لهذا السبب استخدم المبدع الشعبى أفعال الأمر لتوجيه هذه الشــخصية الخايبة/ الجاهلة، ونجد ردّ فعل هذه الشــخصية هو تنفيذ أفعال الأمر والتى جاءت فى توالى اللقطات حتّى تصل إلى منع النعش من الوصول إلى مقــرّه الأخير فى المقابر والذى غالبــاً يكون كما وضح النصّ فى الجهة القبلية/الجنوبية فى بيئة جمع النص، وعمل المونتاج فى النص الســابق على تكثيف النص وسرعة إيقاعه وكذلك على زيادة تصاعد الشعور النفسى للمتلقى.

يا برج عالى فى طريق الواح[2] / اتكسر البرج شت الحمام وراح (الباحث)

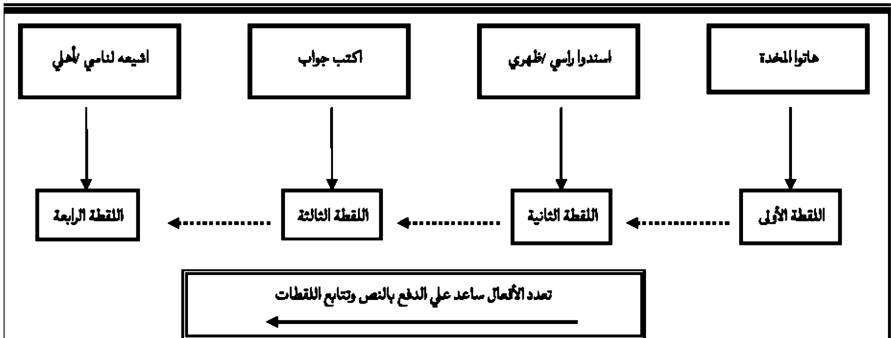
---

١. تحلقى تعنى تقفى أمام.
٢. ألواح تعنى الواحة.



تكوَّن النص السابق من أربع لقطات؛ ركّزت اللقطة الأولى على برج الحمام العالى هو رمز للشـــخصية كبيرة الشـــأن التى توفّيت، ثمّ جاءت اللقطات التالية على التوالى تكسر البرج / شت الحمام / راح الحمام فلقد تحقق المونتاج فى اللقطات السابقة عن طريق استخدام المبدع الشعبي للأفعال "اتسكر / شت / راح" التى بدورها عملت على تعدّد الصور وتتابعها، ولقد أجاد المبدع الشـــعبى فى توظيف وضع الكاميرا بحيث كانت الكاميرا فى جميع اللقطات باستثناء اللقطة الثانية فى وضع أعلى من مستوى النظر وهذا واضح من المفردات والأفعال التالية "العالى / شت / راح" ويعد توظيفاً مثالياً للكاميرا حيـــث يدلّ على القيمـــة الفعلية للبرج/ المتوفى الذى بدونـــه لا يكون للحمام/ الأهل الأحباب أى قيمة بدون البرج.

هاتوا المخدة واســـندوا راســـى / اكتب جواب واشـــيعه` لناســـى / هاتوا المخدة اسندوا ظهرى / اكتب جواب واشيعه لأهلى (حفنى، ١٩٩٧م:٨٣)

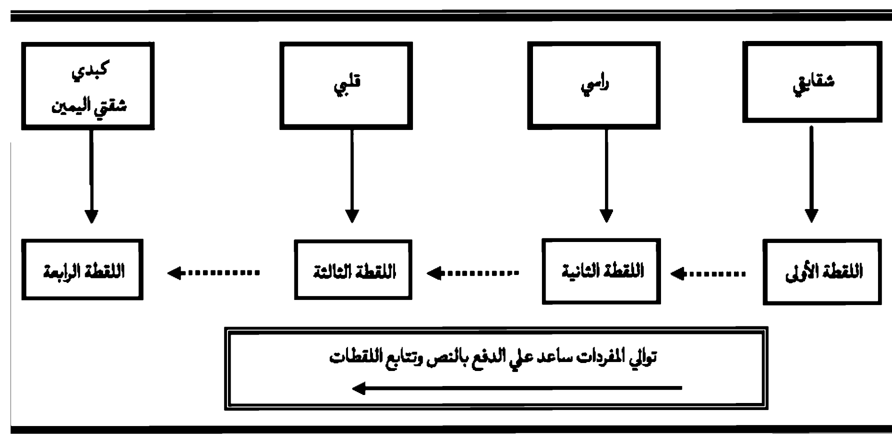


ينتمى المونتاج المستخدم فى النصّ السابق إلى المونتاج السردى والذى فيه يتمّ التوليف بين اللقطات من خلال تتابع زمنى خاصّ ويهدف هذا النوع من المونتاج إلى تكوين تدفّق سردى وكذلك يهتمّ على نحو خاصّ بتطوّر القصّة وتناميها. (عجور، ٢٠١١م: ١١٧) وهذا ما اعتمد عليه المبدع الشعبي فى نصّه بحيث كان التتابع الزمنى لتطوّر السيناريو فى النصّ بداية من إحســـاس المتوفّى فى غربته بقرب الأجل ومن ثمّ تطوّر السيناريو إلى أن يصل خبر موته إلى أهله، ونلحظ أنّ الإيقاع السينمائى الموظّف فى النصّ السابق بطيء بعض الشيء، وهذا الإيقاع البطيء يتناسب مع الحالة النفسية التى يتّسم بها النصّ.

توالى المفردات داخل النصّ

استطاع أيضاً المبدع الشعبي وفى بعض النصوص توظيف تقنية المونتاج عن طريق استخدامه للمفردات، بحيث وظّف المبدع الشعبي قاموسه اللغوى لخدمة نصّه وإن كان هذا التوظيـف متواضعاً من حيث الاسـتفادة القصوى من القامـوس اللغوى للمبدع الشعبى، ومن النصوص التى كان للمفردات دور فى بروز تقنية المونتاج؛

إيـش[1] يوجعــك فى الليل يا حبيبتى يا بتى[2] / شــقايقى[3] وراســى وقلبى وكبدى /
يش يوجعك فى الليل يا زينة الحلوين / شــقايقى وراسى وقلبى يا أمى وشقتى اليمين
توفيق، ٢٠٠٥م: ١٢٨)



1. ايش تعنى ماذا.
2. يقصد بها كلمة بنتى وهذه الكلمة منتشرة جداً فى صعيد مصر.
3. شقايقى: جنبى.

دمج المبدع الشعبي في النصّ السابق مابين مايعرف بالمونتاج المتسارع الذي يهدف إلى جذب انتباه المشاهد عن طريق تلاحق الصور دون اللجوء إلى السردية (عجور،٢٠١١م:١٢٠) وبين المونتاج الأمريكي، وفيه يتمّ توليف مجموعة لقطات سريعة من أجل الإيحاء خلال فترة زمنية قصيرة بجوهر الأحداث وذلك من أجل التلخيص والإيجاز أو لتبرير الانتقال من حدث إلى آخر. (المصدر نفسه: ١٢٤) وهذا ما تجلّى في النصّ السابق الذي كان لتوالي المفردات المستخدمة "شقايقي / راسي / قلبي / كبدي- شقتي اليمين" دورٌ في تجلّي المونتاج وخلق لقطات متتالية سريعة بعيدة عن السردية والتفسير لإبراز مدى سوء الحالة الصحية للبنت، وفي نفس الوقت يهدف المونتاج إلى الإيجاز والسرعة في الرد على سؤال الأم (إيش يوجعك)، بحيث جاءت إجابة البنت سريعة تتناسب مع الجو العام للنصّ، ومن ناحية أخرى أدّى توالي المفردات السابقة إلى إبراز حالة الحزن والمرارة التي تعاني منها الأمّ، ولقد كان لمفردة الليل دور كبير في تأكيد هذه الحالة وذلك لما تحمله مفردة الليل من معاني سلبية، أي أنّ المبدع الشعبي لجأ إلى توظيف مفرداته لخلق صور بصرية متتالية تتّسم بالسرعة لتوضيح المقدمة السردية والمتمثلة في سؤال الأمّ.

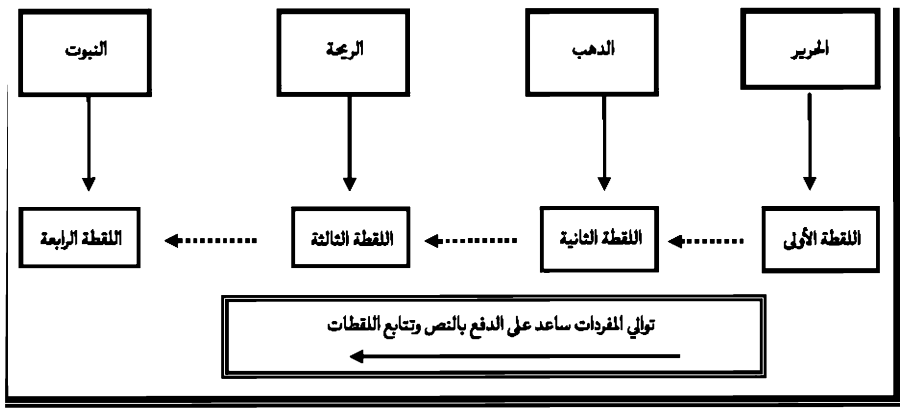
وفي بعض النصوص الأخرى كانت المفردات التي استخدمها المبدع الشعبي في نصوصه عبارة عن إشارات تدلّ بوجه عامّ على شخصيّة المتوفّي وصفاته الشكلية والخلقية ومستواه الاجتماعي، بحيث صارت المفردات وتواليها في النصّ تلخيصاً وإيجازاً لسرد صفات المتوفّي بطريقة طويلة ومملّة، وهذا في مجمله هدف من أهداف تقنية المونتاج ومن تلك النصوص قول المبدع الشعبي:

اسم الله عليک من رقدة[١] التابوت / يا أبوالحرير والدهب والريحة والنبوت

(البولاقي،٢٠١١م: ٧٢)

---

١. رقدة التابوت تعني النوم داخل التابوت وهي إشارة إلى الموت.

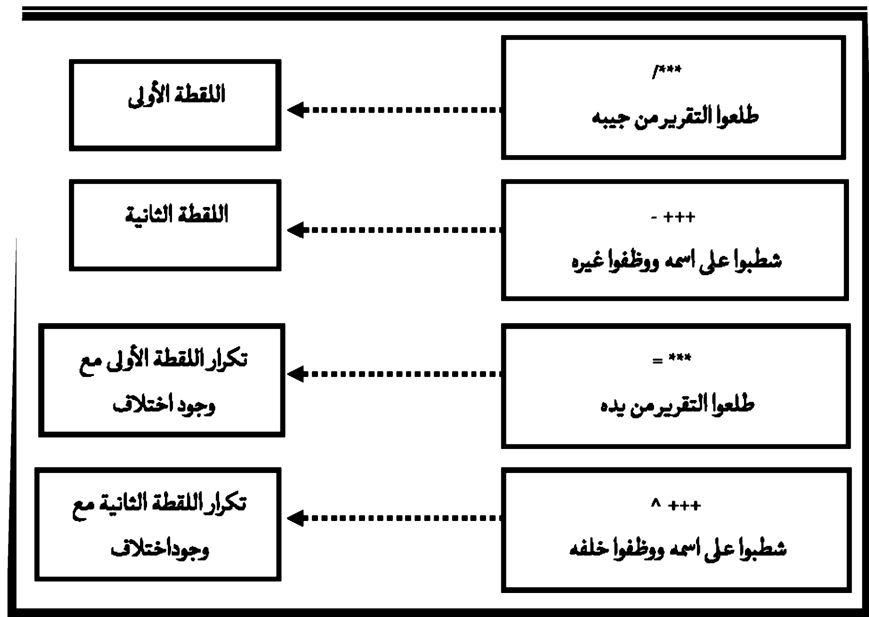


ينـدرج القطـع المونتاجى فى النص الســابق إلى المونتاج الأمريكــى، بحيث كانت المفردات فى النصّ تهدف إلى الإيجاز والتلخيص، وفى نفس الوقت كانت نوعاً من أنواع التكثيف، ونلحظ أيضاً التناسب فى ترتيب اللقطات السابقة (الحرير/ الدهب/ الريحة/ النبــوت) بحيــث انتقلت اللقطات من الداخــل إلى الخارج أى من الــذات إلى العالم الخارجى، كذلــك أبرزت لنا الكلمات المتوالية حقيقة المســتوى الاجتماعى والطبقى الذى ينتسب له المتوفّى.

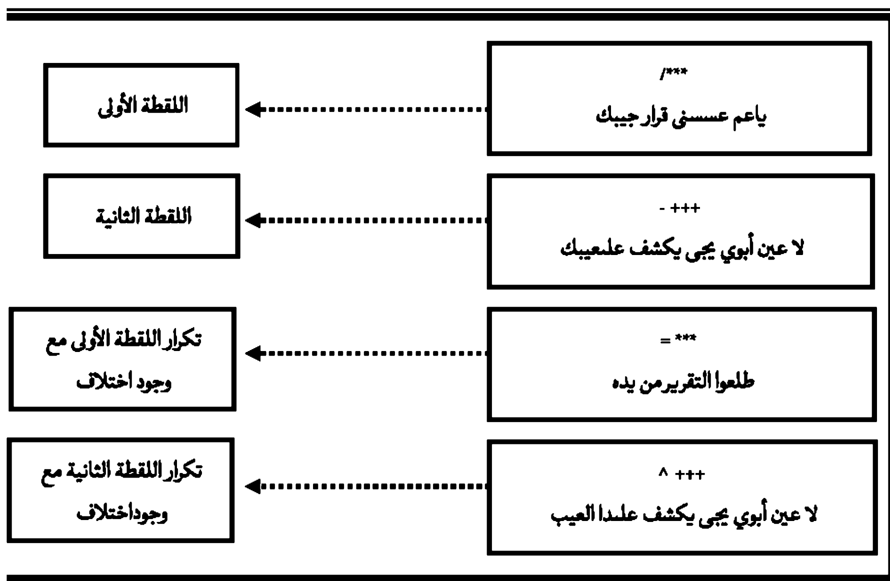
ب ـ أثر تقنية التكرار على توظيف تقنية المونتاج

أما عن تقنية التكرار داخل نصوص فنّ العديد فقد أدّت إلى تحجيم وتقيّد إمكانيات المونتاج الســينمائى واســتغلالها، وهو دور مماثل لدور القالب والشكل فى عدم إتاحة القدرة الكاملة لاستغلال تقنية المونتاج، وعليه أصبحت تقنية التكرار فى بعض النصوص عبأ على تقنية المونتاج، بحيث صارت تقنية المونتاج تحصيل حاصل فى تشــكيل النصّ وبذلك فقد النصّ بعض جمالياته، ومن تلك النصوص قول المبدع الشعبي:

طلعوا التقرير من جيبه / شــطبوا على اسمه ووظفوا غيره / طلعوا التقرير من يده / شطبوا على اسمه ووظفوا خلفه (حفنى، ١٩٩٧م: ٦٩-٧٠)



ياعم عسسنى[١] قرار جيبک[٢] / لا عين أبوی يجی يكشف علی عيبک / ياء عسسنى قرار الجيب / لا عين أبوی يجی يكشف علی دا العيب (توفيق، ٢٠٠٥ م: ١٤٣



١. عسسنى تعنى عرفنى عن طريق اللمس.
٢. قرار جيبک تعنى كل ما يحويه الجيب.

أمى الحبيبة يا جراب المال / شفوقه عليا وعالمه بالحال / أمر الحبيبة يا جراب ما
نفوقه عليا وعالمه بحالى (الباحث)

***/ أمي الحبيبة يا جراب المال	←	اللقطة الأولى
- +++ شفوقه عليا وعالمه بالحال	←	اللقطة الثانية
= *** أمي الحبيبة يا جراب مالي	←	تكرار اللقطة الأولى مع وجود اختلاف
^ +++ شفوقه عليا وعالمه بحالي	←	تكرار اللقطة الثانية مع وجوداختلاف

يــا بت متبكى على ابو كـــى / ما ينفعك جوزك ولا اخوكى / يا بت متبكى عا
ب / ما ينفعك جوزك ولا خيك (البولاقى، ٢٠١١ م: ١٢٩)

يقوم به التكرار فى تقليل الصور وتنوّعها، بحيث اقتصرت الصور على نفس الصورة مع تكرارها دون التغير الذى يـبرز جماليات العدّودة، والذى انعكس فى توظيف مفردات اللغة وأفعالها التى لم تسـاعد على تنوّع الصور ومنح النصّ استمرارية فى تعدّد صوره، وعليـه تم إقصاء تقنية المونتاج من أداء دورها فى تشـكيل النـصّ وإضفاء بعد جمالى يضفى له رونقاً.

النتيجة

تبيّن بالدراسة أنّ دور المونتاج السينمائى فى نصوص فنّ العديد ارتبط فى الأساس بتنظيم إيقاع العدّودة وترتيب تسلسـل الأحداث داخل العـدّودة وذلك بهدف إبراز الشـعور الحزين الذى يرغب المبدع الشـعبى فى إيصاله إلى المتلقّى ويجعله يتأثر نفسياً بالقدر المناسب عن طريقة ترتيب اللقطات داخل النصّ، ويبرز لنا عند الكشف عن دور المونتاج السينمائى كتقنية فنية فى تشكيل العدّودة عاملان يؤثّران بطريقة أو بأخرى فى توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العدّودة، العامل الأوّل هو قالب العدّودة وشكلها الفنّى والعامل الثانى هو التكرار.

أما بالنسبة للعامل الأول فوصلنا إلى أنّه على الرغم من ثبات قالب وشكل العدّودة قـد تحقّقت تقنية المونتاج داخل نصوص فنّ العديد من خلال طريقتين، الطريقة الأولى هى اسـتغلال الطول النسـبى لبعض النصوص، وأما الطريقة الثانية فهو استخدام بعض الأفعال والمفردات التى ساعدت على الدفع بالنصّ وتعدّد صوره.

المصادر والمراجع

بارندر، جفرى. (١٩٩٣م). المعتقدات الدينية لدى الشـعوب. ترجمة إمـام عبد الفتاح إمام، الكويت: عالم المعرفة.

البولاقى، أشرف. (٢٠١١م). أشكال وتجليات العدّودة فى صعيد مصر: عرابة أبيدوس وبرديس (دراسة ميدانية). القاهرة: وعد للنشر والتوزيع.

توفيـق، أحمد. (٢٠٠٥م). أغنيات الفراق تراث الحزن فى صعيد مصـر. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

الجوهرى، محمد. (٢٠١٢م). موسـوعة التراث الشعبى العربى، المجلد الرابع (الأدب الشعبى). القاهرة:

الهيئة العامّة لقصور الثقافة.

حفنى، عبدالحليم. (١٩٩٧م). المراثى الشـعبية (العديد).القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب، الطبعة الثانية.

حواس، عبد الحميد. (٢٠٠٥م). أوراق فى الثقافة الشعبية. القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة.

خضر، فارس. (٢٠٠٩م). ميراث الأســى تصورات الموت فى الوعى الشــعبى، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

رايس، كاريل. (١٩٨٧م). فنّ المونتاج الســينمائى. ترجمة أحمد الحضرى، الجزء الأول، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

سيف، وليد. (٢٠١٢م). أسرار النقد السينمائى أصول وكواليس، القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة.

الصبان، منــى. (٢٠٠١م). فنّ المونتاج فى الدراما التليفزيونية وعالم الفيلم الإلكترونى، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

عجور، محمد. (٢٠١١م). الأســلوب السينمائى فى البناء الشعرى المعاصر. القاهرة:الهيئة العامّة لقصور الثقافة.

فيلدمــان، جوزيف وهارى. (١٩٩٦م). ديناميــة الفيلم. ترجمة محمد عبد الفتاح قناوى، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

كوك، دافيد أ. (١٩٩٩م). تاريخ الســينما الروائية. ترجمة أحمد يوســف، الجزء الأول، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

لند جرن، ارنست. (١٩٥٩م). فنّ الفيلم. ترجمة صلاح التهامى، القاهرة: الهيئة العامّة المصرية للكتاب.

النجّار، محمد رجب. (٢٠٠٦م). الأدب الملحمى فى التراث الشعبى العربى. القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ١٧٣ ـ ١٥٥

معارضات البارودی بین التقلید والتجدید

حسين ميرزائى نيا*
نعمان انق (الكاتب المسؤول)**

الملخص

نحاول فی هذا المقال أن نكشــف حقيقة معارضات البارودی، وذلک بسبب أنّ كثيراً من النقاد والأدباء يختلفون حولها، فمنهم من يعتقد أنها تقليد للشعراء القدماء، ومنهم مــن يرى أن الشــاعر أتى بجديد فی هــذه المعارضات وليس فيها شــئ من التقليد. ولهــذا حاولنا أن نبــيّن حقيقة هذه المعارضات بدراســتها، وتكلّمنــا فی البداية عن منهج البارودی الشــعری، ثم أوردنا تعريف مصطلح المعارضة وشــروطها، ثم تكلّمنا عــن معارضاته وقمنــا بالموازنة بين إحدى معارضاته لقصيــدة أبی فراس الحمدانی لنبيّن كيفية معارضته للشــعراء القدماء، وأشــرنا أيضاً إلى بعض الخصائص العامة فی معارضاته، حتى دخلنا فی دراســة معارضات الشــاعر من حيــث التقليد والتجديد وحاولنا أن نكشف عن مدى تفوق البارودی فی معارضاته دارسين عنصرين أساسين مــن عناصر الإبــداع فی طبيعة العمل الشــعری هما: المعنى والصــورة. وتبيّن لنا فی النهايــة أنّ البارودی لم تذب شــخصيته فی معارضاته ذوبانــاً تاماً، بل قد حاول فی معظــم الأحيان أن يتخذ من القصيدة التی يعارضها مجرد مصدر إلهام تنفتح به تجاربه الشعورية.

الكلمات الدليلية: البارودی، المعارضات، التقليد، التجديد، المعنى، الصورة.

*. أستاذ مساعد بجامعة الحكيم السبزواری، سبزوار، إيران. Mirzayneya_69@yahoo.com
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة الحكيم السبزواری، سبزوار، إيران.
neman.onegh@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادی نظری منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٧/١ش
تاريخ القبول: ١٣٩٣/٢/١٥ش

المقدمة

يشكل فن المعارضة الشعرية أهمية بالغة فى تراث الأدب العربى وقد سلك الشعراء مـن مختلف الأعصر الأدبية دروب هذا الفن، بدءا بالعصر الجاهلى ووصولا إلى العصر الحديث، الذى انتشـرت فيه المعارضات الشـعرية وذاعت عند كثير من الشعراء حتى أصبحت من أبرز الموضوعات التى يعالجها الشـاعر. مثال ذلک الشـاعر محمود سامى البارودى إذ كانت معارضاته من أهم الظواهر القديمة فى شـعره، وكانت رغبته قوية فى محاكاة الشـعراء القدماء، أمثال الشـريف الرضى والبحترى وأبى فراس. ونظراً لأهمية هذا الفن فقد اعتنى كثير من النقاد والدارسين بدراسة معارضات هذا الشاعر، والذى يتبـين لنا من جملـة تلک الدراسـات أن الآراء متباينة حول حقيقـة معارضات هذا الشـاعر. فمنهم من يـرى أن البارودى لا فضـل له فى معارضاتـه إلا فضل الصناعة والـذكاء، مادامـت قصائده تتفـق والمثال القـديم فى البحر والقافيـة والمعنى والفكرة (السـحرتى، ١٩٤٨م: ٦٥) ومنهـم من يقول بأن البـارودى كان فى معارضاته مبدعا لا مقلدا، فساقها بدوية التركيب ويرى أن آثار التقليد فيها سطحية برغم ما حشد فيها من ألفاظ وتشبيهات قديمة، (صبرى، ١٩٤٠م: ١٢٣) ونرى العقاد يعرّف معارضاته "بالمحاكاة المطبوعة" وشبّه البارودى بممثل قدير لبس دور الشاعر البدوى، فوفّاه لغة وشعوراً وزياً وحركة، فخلقه خلقا جديدا، وجعل له تمثالا من نفسه وحياته، وأصبح مبتكرا فى الدور الـذى أخذه،كما يبتكر الممثل فى انتحال أدواره وأبطاله، فهو فنان خالق فى اتباعه، كما يكون المرء فنانا خالقا فى ابتداعه. (العقاد، ١٩٣٧م: ١٣٢)

هـذه آراء قد يكون لكل منهـا نصيب من الصحة، وفقا للزاويـة التى نظر منها كل باحث إلى المعارضات، أما الحكم الصحيح فلا يتأتى إلا بعد استعراض نماذج من هذه المعارضات ودراسـتها دراسة تحليلية مع مقارنتها بأصولها القديمة، وبذلک يتبين لنا هل استطاع الشاعر أن يحافظ على شخصيته فى معارضاته أم إنها قد تلاشت فيها؟

على هذا قمنا بدراسـة معارضات الشـاعر، فتطرقنا فى البداية إلى منهج البارودى الشعرى، ثم أوردنا تعريف مصطلح المعارضات لغة واصطلاحاً، ثم تحدّثنا عن معارضاته وقمنـا بالموازنـة بين إحـدى معارضاته لأبى فـراس الحمدانى، ثم أشـرنا إلى بعض

الخصائص العامة فى معارضاته حتى دخلنا فى دراسة معارضات الشاعر من حيث التقليد والتجديد وحاولنا أن نكشف عن مدى تفوقه فى معارضاته دارسين عنصرين أساسين من عناصر الإبداع فى طبيعة العمل الشعرى هما: المعنى والصورة حتى يتبين لنا من خلاله مدى مقدرة الشاعر فى عملية خلق المعانى والصور الجديدة.

وينبغى الإشارة إلى أن معارضات البارودى قد حظيت بدراسات كثيرة، ومن أبرز هذه الدراسات كتاب النص الغائب؛ تجليات التناص فى الشعر العربى لمحمد عزّام، الذى خصص فصلا من كتابه لمعارضات البارودى. يركز الكاتب فى بحثه على الموازنة بين عدة معارضات الشاعر ويحصر اختلافها فى أربعة أوجه: الوزن والقافية وعدد الأبيات وعرض الموضوعات، واشتراك الشاعرين فى الفكرة من خلال تناصهما، ولكنه لم يتطرق إلى تبيين مظاهر التقليد والابتكار فى معارضاته. وهناك كتاب بعنوان: من حديث المعارضات الأدبية لعبد الوارث عبدالمنعم الحداد وثمة مقالة عنوانها: "آثار المعارضة الشعرية بين الشاعر والشعر" لمحمّد قاسم حسين. لكن أيا من هذه الأبحاث -رغم جودتها- لم تقم بمناقشة معارضات الشاعر من حيث إبداعه ومدى تفوقه فى خلق معان وصور جديدة.

منهج البارودى الشعرى

ظهر محمود سامى البارودى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر (١٨٣٨-١٩٠٤م)، وكانت حالة الشعر فى ذاك الوقت متخلفاً، يعنَى بالمحسنات البديعية والبلاغية من بديع وجناس وطباق والتمرينات الشكلية من تخميس وتشطير وغيرها من الألاعيب الشعرية مما جعل الشعر صنعة لا فناً، حتى ظهر البارودى ووثب بالعبارة الشعرية من الضعف والركاكة إلى الصحة والمتانة، وعلى هذا يعدُّ أول ناهض بالشعر العربى من كبوته فى مطلع عصر النهضة. ومن أهم الأسباب التى وصلت شعر البارودى إلى هذا المستوى هى تغيير رؤيته إلى الشعر، إذ يرى أن الشعر «لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة» (البارودى، ١٩٩٨م: ٣٣) وهذا يعنى أن البارودى

أدخل فی تعریفه للشعر أثر الفكر فی العملیة الإبداعیة وهی بلا شک خطوة فی فهم طبیعة الشعر.

أما بناء القصیدة عنده فقد كان تقلیدیاً ترســم فیها خطی الأقدمین، فیقف كالشعراء الجاهلیــین علی الأطلال، رغم أنه لا توجــد فی حیاته أطلال؛ ثم یتغزل أو یتحدث عن خمریاته بأســلوب تقلیــدی أیضاً، ثم ینتقل إلی الغرض الرئیــس من فخر أو وصف أو سیاسة.

هذا المنهج هو ما اتخذه البارودی لنفســه، واستطاع بذلک أن یصبح زعیم المدرسة الكلاسیكیة فی الأدب العربی الحدیث.

تعریف المعارضة وشروطها

مــا یهمنا فی تعریف المعارضة لغویا هو معنــی المقابلة والمحاذاة والتصدی والمجاراة (المحــاكاة)؛ لأن التعریــف اللغوی لكل كلمة مادتها (عرض) متنــوع، وأكثره یخرج عمّا نحــن بصدده؛ من ذلک قولهم: «عارض الكتاب بالكتاب» (مجمع اللغة العربیة، ٢٠٠٤م: ج ٢/٥٩٣) یعنی: قابله به، وعارض فلانا: باراه وأتی بمثل ما أتی به، وعارض فلان فلانا فی السیر بمعنی سار حیاله، وعارضه فی الشعر، وعارضه فی السیر، وعارضه بمثل صنیعه، كما یقال: (تعارضا) (المصدر نفسه: ج ٢/٥٩٤) عارض أحدهما الآخر.

والمعارضــة اصطلاحا «أن یقول شــاعر قصیدة فی موضوع ما مــن أی بحرٍ وقافیة فیأتی شــاعر آخر فیعجب بهذه القصیــدة لجانبها الفنّی وصیاغتها الممتازة فیقول قصیدة فی بحر الأولی وقافیتها وفی موضوعها مع انحراف یســیر أو كثیر حریصاً علی أن یتعلَّق بالأول ودرجته الفنّیة ویفوقه، فیأتی بمعانٍ أو صور بإزاء الأولی، تبلغها فی الجمال الفنّی أو تســمو علیها بالعمق أو حســن التعلیل وجمال التمثیل أو فتح آفاق جدیدة فی باب المعارضة.» (الشایب، ١٩٩٨م: ٧)

وهــذا التعریف یتفق مع ما ذهب إلیه معظم المؤرخین والنقاد حول مفهوم المعارضة أدبیــا، فبنــاء علی هذا التعریف تقتضی المعارضة وجود نموذج فنّی ماثل أمام الشــاعر المعــارض، لیقتدی به، ویحاكیه، أو یحاول تجاوزه، ویصبح الشــاعر مبدعا بقدر ما یظهر

فيها من شخصيته وبقدر ما تذوب فيها آثار النقل والاقتباس. وعلى هذا الأساس نتوقف عند معارضات البارودى للتعرف على كيفية تعامله مع النصوص المعارضة.

معارضات البارودى

عارض البارودى كبار الشعراء من جاهليين وإسلاميين. عارض غرر قصائدهم التى حازت السبق فى ميدان الشعر العربى وذاعت شهرتها حتى عرفوا بها، ونالوا بفضلها مكان الصدارة فى دولة الأدب، فنظم فى وزنها وقافيتها ورويّها وبعض معانيها وأغراضها. فقد عارض النابغة الذبيانى، وعنترة بن شداد، وأبا نواس، والبحترى، والمتنبى، والشريف الرضى وغيرهم من كبار الشعراء. كان البارودى يلزم نفسه فى هذه المعارضات بتتبع جميع أركان المعارضة الشعرية من اشتراك الوزن والقافية وحركة الروى مجاريا ذلك الشاعر محاولا بلوغ شأوه والتفوق عليه والإبداع. نوازن هنا بين نماذج من هذه المعارضات لعرض مواطن الشبه والخلاف بينه وبين الشاعر المعارَض.

يعارض البارودى أبا فراس الحمدانى فى إحدى رومياته التى قالها وهو فى أسره ببلاد الروم، ومطلعها:

أراك عصيَّ الدمع، شيمتُك الصبرُ   أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ؟

(أبوفراس الحمدانى، ١٩٤٤م: ٣٣٤)

فيقول البارودى معارضاً إياه:

طربتُ وعادتنى المخيلةُ والسكر   وأصبحتُ لا يلوى بشيمتى الزجرُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ١٢٣)

والقصيدتان من وزن عروضى واحد وقافية واحدة. وقد استخدم أبوفراس الحمدانى (٥٤) كلمة من قافية الراء، بعدد أبيات قصيدته (منها سبعة ألفاظ مكررة). واستخدم البارودى (٢٥) كلمة من قافية الراء، بعدد أبيات قصيدته (منها ١٢ كلمة مشتركة بينه وبين أبى فراس). وانفرد البارودى بـ١٣ كلمة ليس لها مثيل فى قصيدة أبى فراس. وهذا يدل على قدرته فى استخدام القوافى غير المطروقة.

تقع قصيدة البارودى فى خمسة وعشرين بيتاً بينما تقع قصيدة أبى فراس فى أربعة وخمسين بيتاً. عالج أبوفراس فى قصيدته ثلاثة موضوعات هى: حديث الحب والعذل (١-٢٥)، والفخر الذاتى (٢٦- ٣٧)، وأسره (٣٨- ٥٤). وعالج البارودى فى قصيدته موضوعين هما: حديث الحب (١-١١)، والفخر الذاتى (١٢- ٢٥).

اشترک الشاعران فى موضوع حديث الحب والفخر الذاتى. واختلفا فيما سوى ذلک. ومسوغ اشتراكهما فى موضوعى الحب والفخر أن كلا منهما فارس مقدام، وشاعر يجمع بين الفتوة والحب، ويؤمن بقيم النبالة والفروسية. ولهذا كان موضوعهما واحداً، لموافقة مشاعرهما النفسية.

فى حديث الحب عند أبى فراس يتجلى الشوق والتصبر والدمع. وقد رمز أبوفراس إلى ابن عمه سيف الدولة بالحبيبة، وناجاه من خلال هذا الرمز، ووصفه بأنه غادر، يسمع أقوال الوشاة فيه، رغم أنه حارب من أجله، وفاء له. وفى حديث الحب عند البارودى بيان للوعته فى الهوى، وتمكن الهوى من نفسه حتى كأنه قدر لم يستطع منه فكاكاً. وقد أسرّ حبه حياء وكبراً. أما الفخر الذاتى عند أبى فراس فيعتمد على قيمتى الشجاعة والكرم، وهما القيمتان اللتان نجدهما لدى البارودى فى فخره الذاتى أيضاً، بالإضافة إلى إشارته إلى السلطة التى كانت فى يده. ويفترق أبوفراس عن البارودى فى حديثه عن أسره، ومعاناته فيه، وذكر شجاعته، ومحامده.

وأنهى الشاعران قصيدتيهما بأبيات الحكمة والقصيد. وكل منهما أنهى قصيدته بثلاثة أبيات من الحكمة تختصر موضوعه، وتعرف بنفسيته وتجاربه فى الحياة. فأبوفراس يقول:

ونحن أناسٌ لا توسّطَ بيننا لنا الصدرُ دونَ العالمينَ أو القبرُ
تهون علينا فى المعالى نفوسُنا ومَن خَطَبَ الحسناءَ لم يغلها المهرُ
أعزَّ بنى الدنيا وأعلى ذوى العلا وأكرمُ مَن فوق التراب ولا فخرُ

(أبوفراس الحمدانى، ١٩٤٤م: ٣٣٦)

ومثله فعل البارودى فأنهى قصيدته بثلاثة أبيات أيضاً، لكنها ليست فى الفخر وإنما هى فى الحكمة الناجمة عن التجربة المعيشة، والتى يرى فيها أن المرء ليس بخالد، وأن أيامه ليست سوى منازل يحل بها ثم يرتحل:

لعمرُك ما حيّ وإن طال سيرهُ　　يُعَدُّ طليقاً، والمنونُ له أسـُر
وما هذه الأيــامُ إلا منازلُ　　يحلّ بها سفرٌ، ويتركها سفرُ
فلا تحســبّن المرءَ فيها بخالدٍ　　ولكنه يسعى، وغايتُهُ العُمرُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ١٢٥)

وفى ديوانه وراء هذه المعارضة التى ذكرناها معارضات أخرى- كما أشــرنا- وهو فيها جميعاً يحتفظ بشخصيته تجاه ما يعارضها.

الخصائص العامة فى معارضات البارودى

حاول البارودى أن يســم معارضاته بعدة ظواهر تكاد تكون شــائعة فى كلها. نشير إلى أهمها بالإيجاز:

أولاً: كان يلتزم بحر القصيدة التى يعارضها وقافيتها لأنّ من شروط المعارضة أن يقيد الشــاعر نفسه فى تلك الحدود العروضية التى تقيد بها سلفه، حتى لا يكون هناك مجال للطعن فى صحة الحكم بالسبق والتفوق.

ثانيــاً: كان يردد بعــض معانيها وهذا شــئ طبيعى لم يكن ليســتطيع التخلص منه. فالشــاعر الذى يهيئ نفســه لمعارضة قصيدة يكون متأثرا بكلياتها وجزئياتها. ومن ثم يبدو الأثر فى نظمه عن غير عمد أحياناً، وعن عمد أحيانا أخرى، حين يرغب الشاعر فى أن يجرب حظه فى تناول معنى تناوله سلفه، وأن يصوغه بطريقته الخاصة حتى تثبت مقدرته وتفوقه.

ثالثــاً: كان يحاول فى كثير من القصائد التى يعارض بهــا القدماء أن يبدأها كما بدأ القدماء قصائدهم. فمثلاً يبدأ البارودى قصيدته التى يعارض بها قصيدة الشريف الرضى بقوله:

سوايَ بتحنانِ الأغاريد يَطربُ　　وغيرى باللّذات يلهو ويُعجَبُ
وما أنا ممّن تأسِــرُ الخمرُ لُبّهُ　　ويملكُ سمعَيهِ الـيراعُ المثقّبُ

(المصدر نفسه: ٥٥)

وهذا المطلع قريب من مطلع قصيدة الرضى:

لغير العُـــلا منّى القلـــى والتجنّبُ ولولا العلا ما كنتُ فى الحُب أرغب
وقورٌ فلا الألحانُ تأسِرُ عـــــــزمَتى ولا تمكر الصّهباءُ بى حين أشـــربُ

(الشريف الرضى، لا تا: ٨٥)

رابعاً: كان يسم قصائده أحيانا بسمة من القصائد التى يعارضها، كأن يضمنها شطراً من أبياتها كقوله فى قصيدته التى يعارض بها أبا نواس:

ولو كنتُ أدركتُ النّواسيَّ لم يقل (أجـــارةَ بيتينا أبـــوك غيور)

(البارودى، ١٩٩٨: ٢٠٨)

والمراد قصيدة أبى نواس التى يبدؤها بقوله:

أجـــارة بيتينا أبـــوكِ غيورُ وميسور ما يُرجى لديكِ عسيرُ

(أبونواس، ١٤١٨م: ٢٦٤)

فهذه الســـمات التى حاول الشـــاعر أن يسم بها معارضاته كالتزام بحر القصيدة التى يعارضها وقافيتها، وترديد معانيها وألفاظها، وتضمين قصيدته شـــطراً من أبياتها، واتخاذ مطلع مشابه لمطلعها، دليل على أن الشاعر كان فخورا بمقدرته على معارضة القدماء بل فخوراً بمقدرته على التفوق عليهم.

عناصر الإبداع فى معارضات البارودى

اهتم كثير من النقاد والدارســين بدراسة معارضات البارودى، والذى يتبين لنا من جملة تلك الدراســـات أن الآراء متباينة حول حقيقة معارضات هذا الشاعر. منهم من يقـــول إن البارودى كان فى معارضاته مجارياً لا مقلدا، فســـاقها عذرية بدوية التركيب ويرى أن آثار التقليد فيها ســـطحية برغم ما حشـــد فيها من ألفاظ وتشـــبيهات قديمة. (صـــبرى، ١٩٤٠: ١٢٣) ومنهم من عرف معارضاته «بالمحاكاة المطبوعة» التى ليس فيها من التقليد إلا الرغبة فيه. وشبه البارودى بممثل قدير لبس دور الشاعر البدوى، فوفّاه لغة وشعورا وزيا وحركة. فخلقه خلقا جديدا، وجعل له تمثالا من نفسه وحياته، وأصبح مبتكـــراً فى الدور الذى أخـــذه، كما يبتكر الممثل فى انتحـــال أدواره وأبطاله. فهو فنان خالق فى اتباعه، كما يكون المرء فنانا خالقا فى ابتداعه. (العقاد، ١٩٣٧م: ١٣٢) ومنهم مـــن يرى أن البارودى لا فضل له فى معارضاته إلا فضـــل الصناعة والذكاء، ما دامت

قصائده تتفق والمثال القديم فى البحر والقافية والمعنى والفكرة. (السحرتى، ١٩٤٨م: ٦٥) هذه آراء قد يكون لكل منها نصيب من الصحة، وفقا للزاوية التى نظر منها كل باحث إلى المعارضات، أما الحكم الصحيح فلا يتأتى إلا بعد دراسة معارضات الشاعر واستخراج العناصر الجديدة منها. بناء على هذا اخترنا عنصرين أساسين فى عملية الإبداع والتجديد وهما المعنى والصورة، وبيّنّا مدى مقدرة البارودى فى توليد معان وصورة جديدة فى معارضاته. وبذلک يتسنى لنا أن نعرف إذا كانت شخصية البارودى قد تلاشت فى معارضاته، أم إنه استطاع أن يحتفظ بها؟.

المعنى

يشير عبدالقاهر الجرجانى فى دلائل الإعجاز بأن المعنى هو معيار للتفاضل بين العبارات والأبيات الشعرية بقوله: «لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها فى المعنى تأثير لا يكون لصاحبها.» (عبدالقاهر الجرجانى، ٢٠٠٠م: ٢٥٨) لذلک لا تتحقق فنّ المعارضة إلا فى إطار خلق معان جديدة من قبل الشاعر المعارِض. نأتى هنا بعدّة ميزات تتجلى فى معارضات الشاعر ليبّين دورها فى خلق معان جديدة فى قصائده.

الميزة الأولى: هى الفرق بين معانى النصين المعارضين، وذلک أن البارودى يسعى فى كثير من معارضاته أن لا يقلد تلک المعانى التى استفاد منها الشاعر المعارَض وعلى ذلک يأتى بمعانٍ تختلف عنها. ولعل أوضح هذه المعارضات معارضات الشاعر لأبى نواس فى رائيته التى يمدح بها الخصيب:

أجارةَ بيتينا أبوک غيورُ ... وميسورُ ما يرجى لديک عسيرُ

(أبونواس، ١٤١٨م: ٢٦٤)

ويعارضه البارودى فيقول:

تلاهيتُ إلا ما يجنُّ ضميرُ ... وداريتُ إلا ما ينمّ زفيرُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٢٠٤)

يبدؤها البارودى بالغزل ثم الحنين إلى عهد الصبا ووصف مجالس الشراب ومغانى اللهو زمن الشباب، ثم بالفخر، ووصف الحمام، ويختمها بالفخر بشعره. بينما يبدأ أبونواس قصيدته بالغزل، ووصف وداعه لزوجته قبل الرحيل، ثم يمدح الخصيب، وبعد

ذلک يصف رحلته إلى الخصيب.

فاشترک الشاعران في مخاطبة الحبيبة، وافترقا فيما سوى ذلک، فلجأ أبونواس لوصف رحلته إلى ممدوحه، وانتهى إلى مدح الخصيب (وهو غرض قصيدته). ولأن المديح بعيد عن خلق البارودي فإنه استعاض عنه بالفخر بذاته.

إنّ أبا نواس في هذه القصيدة في حواره مع محبوبته شبه نظرته بنظرة العقاب، واستطرد في وصف العقاب في أربعة أبيات مستقلة. ثم صرح لها بأنه يرحل من أجل المال، بخلاف البارودي الذي لم يخاطب حبيبته، وإنما وصف نفسه وحبه ولهوه وسهره مع أصحابه في الخمائل حتى تناغت الطيور. ثم استطرد في وصف الطيور في ستة أبيات مستقلة، لينتهي إلى فخره الذاتي الذي تضمن عناصر القوة والفتوة والوفاء والثقافة ونظم الشعر والتفوق فيه. وتضمن مديح أبي نواس للخصيب قيم المدح المعروفة آنذاک: الشجاعة والفصاحة والسيادة والكرم والنسب وحتى الجمال؛ في حين استعاض البارودي عن المديح بالفخر الذاتي.

ثم أنهى أبونواس قصيدته ببيت يطلب فيه المال من ممدوحه، ويشكره أن أغدق عليه، فإن لم يفعل عذره. بينما أنهى البارودي قصيدته ببيت يرى فيه أنه إذا كان قد جاء تالياً فإنه بذ سابقيه، وتفوق عليهم:

ولو كنتُ أدركتُ النواسيّ لم يقل ... (أجارةَ بيتينا أبوک غيور)

وما ضرّني أني تأخرت عنهم ... وفضلي بين العالمين شهيرُ

فيا ربما أخلى من السبق أولُ ... وبذّ الجيادَ السابقات أخيرُ

(المصدر نفسه: ٢٠٨)

فأبونواس يسير في واد، والبارودي في واد آخر، ولكنهما يلتقيان من وقت إلى آخر عند صورة أو معنى. لكن هذا التلاقي قصير جدا. وهذا يدلّ على أن البارودي استطاع أن يبتعد كثيرا عن القصيدة التي يعارضها، وأن يجول جولة واسعة في واد غير واديها.

وكذلک يتجه البارودي في قصيدته التي يعارض بها قصيدة أبي نواس في مدح الأمير محمد بن الرشيد:

ذهب الصبا وتولّت الأيامُ ... فعلى الصّبا وعلى الزمان سلامُ

(المصدر نفسه: ٣٣٢)

يبدأ أبونواس قصيدته بالغزل والبكاء على الأطلال، ثم ينتقل إلى المدح، وتقع القصيدة فى عشرين بيتا. أما البارودى فنجده لا يكاد يبدأ قصيدته بأبيات فى البكاء على الأطلال حتى يطلق لنفسه العنان، فيبلغ بقصيدته أربعين بيتا يذكر فيها أيام الشباب وأصدقاء الصبا، وأبياتاً فى الحكمة ثم وصف الخمر. (المصدر نفسه: ٤٣٢) وهنا نستطيع أن نشاهد وقفة البارودى فى القصيدة، ليبدع فى وصفها ويفتن فى إبراز دقائقها وأسرارها.

الميزة الثانية: قد يقوم الشاعر فى معارضاته بعمليات التحول فى الصياغة والتراكيب، لاستحداث بنية جديدة مخالفة للنص المعارض. وهذه العمليات قد تكون بواسطة تحول لفظ فى أول البيت المعارض أو وسطه أو آخره، وقد تكون بواسطة عبارة أو شطر كامل من أشطر النص المعارض. مثلا فى القصيدة التى عارضها البارودى بقصيدة من عنترة العبسى التى مطلعها:

هل غادر الشعراءُ مِن متردم　　　أم هل عرفتَ الدّار بعد توهم

(عنترة بن شداد، ١٩٩٢م: ٣٢٥)

قال البارودى معارضاً:

كم غادر الشعراءُ مِن مُتَرَدّمِ　　　ولَرُبّ تالٍ بزّ شأوَ مُقدّمِ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٥٨٤)

يلاحظ من البيتين أن البارودى قام بعمليات التحول فى التراكيب، حيث استبدل "هَل" بـ "كم" وتحول معه الإنشاء إلى الخبر، كأن الشاعر فى معرض الإجابة عن سوال عنترة، وقام بإقامة دليل مبرز لإمكانية تفوق اللاحق على السابق، ورغبة فى إظهار تفوقه على الشعراء الذين يعارضهم. لذلک لم يقع رهين استعمال الشاعر بل أضاف إليه ما ينقض معناه ويخالفه بصورة تكشف عن طبيعة عملية المعارضة القائمة على التنافس، وطبيعة شخصيته وبحثه عن تفرده، وهو ما أكده فى الشطر الثانى. فالنص الثانى «يَتَرَسَّمُ خُطى النّص الأول فى الوزن والقافية، إلاّ أنه يرفض أيديولوجيته وسلطته، ويحاوره لترسيخ إيديولوجية يؤمن بها الثانى، وهو يحفر تهديمياً فى النّص الأصل لبناء نصّ جديد يتجاوز به النّص الأول.» (الموسى، ٢٠٠١م: ١٩)

وكقوله فى قصيدته التى يبدؤها بقوله:

رضيتُ من الدنيـــا بما لا أودّهُ   وأيُّ امرئ يقوى على الدهر زندُهُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٧٠٨)

عارض بها قصيدة المتنبي فى مدح كافور:

أودّ مـــن الأيام ما لا تودّهُ   وأشكو إليها بيننا وهى جُندُه

(المتنبى، ١٩٣٦م: ٢٣٩)

قال البارودى هذه القصيدة وهو بالمنفى. يشـــير الشـــاعر من خلالها إلى المظالم فى أواخر حكم الخديو إسماعيل التى أدّى إلى نفيه إلى جزيرة سرنديب. على هذا استبدل فعل "أود" بـ "رضيتُ" حتى يكشف عن عدم رضائه من الأوضاع.

الميزة الثالثة: هى ميل الشاعر لبيان جانبه الأخلاقى، ويبدو ذلك بوضوح فى معارضات الشـــاعر الذى حرص على ابراز تميزه وتفرده وتجاربه الذاتية بصورة تبرز معها شخصيته بروزا واضحا. من نموذج تلك المعارضات معارضته للنابغة فى قصيدته التى مطلعها:

أمن آلِ مَيةَ رائحٌ أو مُغتدِ   عَجلانَ ذا زادٍ وغَيرَ مُزَوَّدِ

(النابغة الذبيانى، ٢٠٠٥م: ٣٨)

ويقول البارودى معارضا إياه:

ظنّ الظُّنونَ فَباتَ غَيرَ مُوسَّدِ   حَيرانَ يكلأُ مُستنيرَ الفَرقَدِ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٣٣٢)

عـــالج النابغـــة فى قصيدته موضوعين همـــا: وصف الرحيل، ووصـــف الغانية. وعالج البارودى فى قصيدته ســـتة موضوعات هى: وصف الرحيل ، ووصف المحاســـن، وفتوته، ووصف حصانه، ووصف الخمرة ومجالسها، ووصف الغانية.

فاشترك الشاعران فى موضوعيهما: وصف الرحيل، ووصف المحاسن. وفى الموضوع الثانى (وصف المحاسن) يبرز الجانب الذاتى للبارودى. إذ بينما تطرّق النابغة إلى وصف محبوبته المتجرّدة وصفا جنســـيا وحسّـــيا، يتطرق البارودى إلى نـــوع من الغزل الرفيع، بوصف محبوبته وصفا معنويا، تفضل الروح فيه الجسد.

يصف النابغة فى وصف محاسن المتجردة سهام عينها وفتكها بالقلوب. ويصف نحرها،

وعقدها الذى يزينه، وشبه قدها بالغصن، وبطنها (ذا العكن)، وروادفها (الريا)، وشبه بياضها بلون الشمس والدر والمرمر، وشبه بنانها بالعنم، وأسنانها بالبرد، ومثل هذه الأوصاف. وقد جاء هذا الوصف الجنسى حسيا عند النابغة بتأثير عصره الجاهلى، وطبيعة بيئته، وملاءمة ذلك لكهولته التى تجاوزت مرحلة الفخر؛ تلك المرحلة التى يبدو أن البارودى ما يزال يعيشها، بالإضافة إلى المعطيات الحضارية فى مطلع العصر الحديث. وهذه كلها أسهمت فى صرف البارودى عن الأدب الغزلى الرفيع، فقد وصف محاسن محبوبته: لحاظها، وشبابها، ونعومتها، وقدها، وكلها أوصاف معنوية تفضل الروح بها الجسد. لهذا انتقل البارودى إلى فتوته فوصف شجاعته، وحصانه، ومجالس الخمرة التى يشهدها فى صحبة أصحابه. وقد استغرق منه وصف حصانه اثنى عشر بيتاً وصفه فيها بالضمور، والنشاط، كما وصف لونه بالبياض، وصهيله بضجيج الرعد، وشبهه بالذئب والأسد، ووصف سرعة جريه، وبأنه أفضل عتاد ليوم الكريهة.

الميزة الرابعة: هى زيادة الموضوعات فيها بالنسبة لموضوعات القصائد المعارضة. مثلا فى القصيدة السابقة يعالج النابغة موضوعين هما: وصف الرحيل، ووصف الغانية؛ فى حين يعالج البارودى فى قصيدته ستة موضوعات هى : وصف الرحيل، وصف المحاسن، فتوته وشبابه، وصف حصانه، وصف الخمر ومجالسها، وصف الغانية. أيضاً فى قصيدة البارودى:

رضيتُ من الدنيا بما لا أودّهُ   وأيُّ امرئ يقوى على الدهر زندُهُ

(المصدر نفسه: ٧٠٨)

ويعارض فيها قصيدة المتنبى، التى مطلعها:

أودّ من الأيام ما لا تودّهُ   وأشكو إليها بيننا وهى جُندُه

(المتنبى، ١٩٣٦م: ٢٣٩)

تبلغ أبيات قصيدة المتنبى ثمانية وأربعين بيتاً، بينما تبلغ أبيات قصيدة البارودى ستة وخمسين بيتاً. عالج المتنبى فى قصيدته أربع موضوعات هى: شكوى الزمان، وارتحال الظعائن وعليها الحبائب، وطلب المجد، والمعالى، ومديح كافور. بينما عالج البارودى فى قصيدته خمس موضوعات هى: شكوى الحب والهوى، شكوى الشيب، شكوى الأصحاب، شكوى الزمان، الفخر، بيت القصيد والحكمة.

ولذلک يمکننا القول إن حرص الشاعر علی ابراز الجانب الذاتی واضح فی القصيدتين وکثرة الموضوعات فيهما تبين تميز البارودی وقدرته علی إبداع معان جديدة.

الصورة

يستلهم البارودی صوره الشعرية من التراث الشعری، ويسير فی خلق هذه الصور علی منهج الشعراء القدامی، و لکنه ليس مجرد مجتر ومقلد فی هذا، بل يظهر مبدعاً لصور جديدة، لأن له ذهناً مولدا، لا يتوقف أمام صورة من صور الشعر القديم، إلا يستخرج صورة جديدة منها، بعد عمليات متعددة من التحوير والتغيير ولقد أدخل فی معارضاته من هذه الصور المبدعة. عملية تشکيل هذه الصور فی معارضاته يتم من طرق مختلفة:

أولاً: لجوء الشاعر فی معارضاته إلی إتيان صورة جزئية کثرت عند الشعراء القدامی ثم يوسعها مکوّنا منها صورة مفصلة، نحو صورة الخال التی تتکرر کثيرا فی شعره:

ليس لی غير خالک الأس ـود فی کعبة المحاسن قِبلة

فأثبنی علی الجمال زکاة فزکاة الجمال فی الخد قُبلة

(المصدر نفسه: ٢٣٤)

يکشف تتبع مصادر هذه الصورة أن البارودی أخذ تشبيه الخال بالحجر الأسود من أکثر من شاعر، لأنه تشبيه يکثر عند الشعراء القدامی،[1] لکن البارودی يضيفها رکناً آخر حتی يوسعها ويزيدها طرافة، وذلک فکرة الزکاة مأخوذاً من قول ابی العلاء المعری:

لغيری زکاةٌ مِن جمال فإن تکن زکاة الجمال فاذکری ابن سبيل

(أبوالعلاء المعری، ١٩٧٨م: ١٦٤)

ويتلفقها مع کلامه، لکنّه لا يجعل الزکاة هی الذکری التی تحدث عنها أبوالعلاء بل يجعلها قُبلة. وکقوله:

١. کقول الشاعر کشاجم:

فلم يَزَل خدّها رکناً أطوف به والخالُ فی صحنهِ يغنی عن الحجر

(کشاجم، ١٩٨٧م: ٤٢١)

وأيضاً فی القصائد التی قالها عبدالغنی النابلسی. کقوله:

ويا له من حجر أسود کأنه الخال بخد المليح

(النابلسی، ١٩٥٧م: ٣٢٨)

إنّى أرى أنجُمَهُ قد وَنَت   فَمَا لها أيد على السَّبحِ

(البارودى، ١٩٩٨: ١١٤)

هنا نجد الصورة تعتمد على أبى العلاء بوجه خاص، فقد أغرم المعرى غراماً لافتاً باستعارة الغرق للنجوم، على نحو يمكن أن يلاحظه القارئ لسقط الزند. وقد وعى البارودى كل هذه الصور ثم استخلص، أو استنتج منها صورته التى تجعل النجوم ضعيفة متهالكة، لا تستطيع أن تسبح فى بحر الظلام، بعد أن أشرفت على الغرق؛ وقد أكثر أبوالعلاء من الحديث عنه، فتابع هو أبا العلاء وحقق معنى الإضافة إليه.

ثانياً: أما الطريقة الثانية لإبداع صور جديدة فى معارضاته هى عكس الطريقة الأولى. فإذا كنّا نرى فى الأولى أن الشاعر يوسع الصورة الجزئية بالاستعانة بغيرها من الصور فإن الطريقة الثانية تقوم على جمع بين مجموعة من الصور القديمة لاستخراج صورة موجزة منها. من هذه الصور بيت البارودى:

ناغَيتُها بِلسانِ الشّوقِ فازدَهَرَت   للحُسنِ فى وَجنَتَيها وَردَتا خَفَرِ[١]

(المصدر نفسه: ٢٢٤)

ولسان الشوق فى هذا البيت كناية عن الدموع وهذه الكناية وردت فى أكثر من مصدر؛ وردت فى شعر أبى تمام والبحترى وعنترة و....[٢] والبارودى يعرف هذا النوع من التراث معرفة كاملة؛ وهذا الاطلاع أتاح له التوقف عند أمثال هذه التشبيهات تحديدا، والإفادة منها فى عمليات التوليد التى يقوم بها، وذلك على النحو الذى انتهى معه إلى الربط بين غزارة الدموع وتفتح الورد فى الوجنات بواسطة الدموع أو ألسنة الشوق التى تروى الخد على سبيل الاستعارة المكنية.

وكقوله فى قصيدة أخرى:

ضَمَّت جَوانِحُهُ إليكِ رِسالَةً   عُنوانُها فى الخَدّ حُمرُ الأدمُعِ

(المصدر نفسه: ٣٣١)

---

١. ناغيتها: حادثتها وغازلتها. والخفر: شدّة الحياء.

٢. من أمثال هذه التشبيهات عند أبى تمام هذا البيت: ريمٌ أبَت أن يريمَ الحُزن فى جلداً / والعينُ عينٌ بماءِ الشوق تبتدر. (أبوتمام، ٢٠٠٥م: ٥٣٢) ونحوه قول البحترى: ولما رأيتُ البِشرَ أعرض دُونَنا / وحالَت بناتُ الشوقِ يَحنِنَّ نُزّعا. (البحترى، ١٩٦٣م: ٣٧٩) ومثله قول عنترة: (وقفتُ به والشوقُ يكتبُ أسطراً / بأقلام دمعى فى رسوم جنابى) (عنترة بن شداد، ١٩٩٢م: ١٩٤).

فأقــام البيت على حســن التعليل الذى اســتفاد فى تكوينه من توليدات الشــعراء المتأخرين؛ فاســتفاد مــن ابن قلاقس، ومن العباس ابن الأحنف العباســى، لكنه مزج الصور التى اســتمدها بغيرها من التشبيهات التى تصل الدموع بالدم، وولد منها صورته التى أفادت من التوليدات المتعددة.

ثالثــاً: وأما الطريقة الثالثة الــتى يلجأ إليها البارودى لتوليد صــوره، فهى الانتقال بالصــور القديمة مــن مجالاتها التى ذكرت فيهــا إلى مجالات أخرى جديــدة. فإذا كان الشــاعر القديم الذى يتوقف عنده البارودى يأتى فى مديحه مثلا ببعض الصور الطريفة، فــإن البارودى يأخذ الصورة وينقلها من مجال المديح إلى مجال الغزل أو وصف الطبيعة وقد يصنع العكس ولا تظهر هذه الوســيلة إلا فى قصائد المعارضات، وهذا يظهر رغبة الشــاعر فى التفوق على الشــاعر المعارَض. هكذا يتوقف البارودى عند إحدى مدائح ابن هانى فى المعز لدين الله الفاطمى ويلفت نظره قول ابن هانى:

خابت أميةُ منه بالذى طلبَت　　　كما يخيبُ برأسِ الأقرعِ المُشُط

(ابن هانى، ١٩٨٠م: ١٨٦)

فأخذ الصورة ونقلها من مجال المديح إلى مجال آخر وهو وصف الطبيعة:

وللنسيمِ خلالَ النّبتِ غلغلةٌ　　　كما تغلغلَ وسطَ اللّمةِ المُشُطُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٣٠٩)

وفى قوله:

أقامُوا زماناً ثُمّ بَدّدَ شَملَهُم　　　مَلُولٌ مِنَ الأيّامِ شِيمَتُهُ الغَدرُ

(المصدر نفسه: ٢١٨)

التى عارض بها أبى فراس فى رائيته التى يقول:

وفيتُ وفى بعض الوفاء مذلّة　　　لآنسة فى الحيِّ شيمتها الغَدرُ

(أبو فراس الحمدانى، ١٩٤٤م: ٣٣٩)

فقد اســتعار منها عبارة "شــيمته الغدر" وانتقل بها من مجال الغزل إلى الحكمة. إذ نرى أن أبا فراس يشــكو فى قصيدته من آنســة شــيمتها الغدر، ثم يأخذ البارودى هذه الفكرة ويوظفها فى مجال الحكمة والزهد، إذ يشبه الأيام بإنسان شيمته الغدر. وقصيدته

التى يقول فيها:

وَدَعِ مِن الأمرِ أدناهُ لأَبعدِهِ　　　فى لُجَّة البحرِ ما يُغنِى عن الوَشَلِ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٣٩٨)

استفاد فيها من الصورة التى خلقها الطغرائى فى قوله:

فِيمَ اقتحامُكَ لُجّ البحرِ تَركَبُهُ　　　وأنتَ يكفيكَ منهُ مَصّةُ الوَشَلِ

(الطغرائى، ١٩٩١م: ٣٢٢)

فقد استعار البارودى منها صورة "الاقتحام فى لجّ البحر" التى استعملها الطغرائى فى مجال الذم، واستخدمها هو فى مجال الحكمة والنصيحة. فبينما نرى الطغرائى قد استخدم الصــورة لذمّ مخاطبه وتحذيره من اقتحام بحر المعالى، ينقلها البارودى من مجال التحذير إلى مجال الإغراء حتى يغرى مخاطبه باكتساب المعالى والمعارف.

رابعــاً: أما الطريقة الأخــيرة فى توليد هذه الصور المبدعة فهــى الجمع بين فكرتين متعارضتين معا. مثلا حينما يقول:

عجبتُ لِعينِى كيف تظمأُ دُونها　　　وإنسانُها فى لُجّةِ الماءِ سابحُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ١٠٤)

فالصورة هنا تقوم على المفارقة بين الظمأ لوجه الحبيبة وغرق إنســانها فى الدموع وعندما نفتش عن مصادر هذه الصورة نجد البارودى يأخذ فكرة الظمأ للحبيبة من ابن الرومى[١] ثم يأخذ فكرة الســبح فى بحر الدموع من ابن الفارض،[٢] ثم يجمع بين الفكرتين البعيدتين على نحو يحدث المفارقة التى قامت عليها الصورة.

هذه هى الطرق الأساسية التى يستخدمها البارودى لإبداع صور جديدة فى أشعاره خاصة فى معارضاته للقدامى، وخلق هذه الصور من أهم أســباب التجديد فى أشــعاره

١. كقول ابن الرومى:

أنــت ملــولٌ حائــلٌ عهدُه　　　تصبغُكَ الســاعات ألوانا

تصرم ذا الوصل وتضحى إلى　　　من يحتــوى وصلَك ظمآنا

(ابن الرومى، ١٩٢٤م: ٤١٥)

٢. نحو قول ابن الفارض:

انظر إلى كبدٍ ذابت عليك جوىً　　　ومقلةٍ من نجيع الدّمع فى لجج

(ابن الفارض، ١٣١٠ق: ١٨٣)

بحيث أصبح رائد مدرسة الإحياء في الأدب العربي الحديث وهيأ للشعراء المعاصرين القدرة على محاكاة ومعارضة القدامى وفتح الطريق لإبداع مضامين جديدة في الشعر العربي الحديث.

النتيجة

إن شخصية البارودي لم يذب في معارضاته ذوبانا تاماً، بل لقد حاول في معظم الأحيان أن تكون القصيدة التي يعارضها مجرد مصدر إلهام تنفتح به تجاربه الشعرية.

المعنى والصورة هما ركيزتان أساسيتان استفاد منهما البارودي ليبدع في معارضاته ويبينَ مقدرته على معارضة الشعراء القدامى .

إن الشاعر المعارِض يستطيع أن يصل في المعارضات إلى مدى الشاعر المعارَض ويفوقه وذلك يتم بواسطة مقدرة الشاعر في خلق معاني ومضامين جديدة في طبيعة العمل الشعري ويستطيع أن يصل من مرحلة التقليد إلى مرحلة المحاكاة والمعارضة حتى يبين الجانب الذاتي لشخصيته.

إن البارودي أصيل في معارضاته ولم يكن مقلداً ولا يسبح في أمواج العرب القدامى.

المصادر والمراجع

ابن الرومي. (١٩٢٤م). الديوان. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى.
ابن الفارض. (١٣١٠م). الديوان. القاهرة: المطبعة الخيرية.
ابن هاني الأندلسي. (١٩٨٠م). الديوان. بيروت: دار بيروت.
أبوتمام. (٢٠٠٥م). الديوان (شرح الخطيب التبريزي، تقديم: راجي الأسمر). بيروت: دارالكتاب العربي.
أبوفراس الحمداني. (١٩٤٤م). الديوان (تح: د.سامي الدهان). بيروت: مكتبة الهلال.
أبونواس. (١٤١٨م). الديوان (شرحه وضبط نصوصه:عمر فاروق الطباع). بيروت: شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر.
البارودي، محمود سامي. (١٩٩٨م). الديوان (حققه وضبطه وشرحه علي الجارم ومحمد شفيق معروف). بيروت: دارالعودة.
البحتري. (١٩٦٣م). الديوان (تح. حسن كامل الصيرفي). ط٢. مصر: دار المعارف.
السحرتي، مصطفى عبداللطيف. (١٩٤٨م). الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث. مصر: دارالهلال .
الشايب، أحمد. (١٩٩٨م). تاريخ النقائض في الشعر العربي القديم. مصر: دارالكتب المصرية.

الشريف الرضى. (لاتا). الديوان. ج١. بيروت: المطبعة الأدبية.
صبرى، محمد. (١٩٤٠م). أدب وتاريخ. بيروت: دارالثقافة.
الطغرايى. (١٩٩١م). الديوان. بيروت: دار الثقافة.
عبدالقاهر الجرجانى. (٢٠٠٠م). دلائل الإعجاز (قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر). القاهرة: مكتبة الخانجى.
عزّام، محمد. (٢٠٠١م). النصّ الغائب؛ تجليات التناص فى الشعر العربى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
العقاد، عبّاس محمود. (١٩٣٧م). شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى. مصر: مطبعة المدنى.
عنترة بن شدّاد. (١٩٩٢م). الديوان (تقديم خليل شرف الدين). ط١. بيروت: دار ومكتبة الهلال.
كشاجم. (١٩٨٧م). الديوان. القاهرة: دار المعارف.
المتنبى، أبوالطيب. (١٩٣٦م). الديوان (شرح أبى البقاء العكبرى). مصر: دارالكتب المصرية.
المعرى، أبوالعلاء. (١٩٧٨م). الديوان. مصر: دار الكتب المصرية.
مجمع اللغة العربية. (٢٠٠٤م). المعجم الوسيط. ط٤. مكتبة الشروق الدولية.
الموســى، خليل. (٢٠٠١م). «من مصطلحات النقد الأدبى المعارضة». جريدة الأسبوع الأدبى. لامك: العدد ٧٧٦.
النابلسى، عبدالغنى. (١٩٥٧م). الديوان. مصر: دارالمعارف.
النابغة الذبيانى. (٢٠٠٥م). الديوان (اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس). ط٢. بيروت: دار المعرفة.